PAUL BEKKER

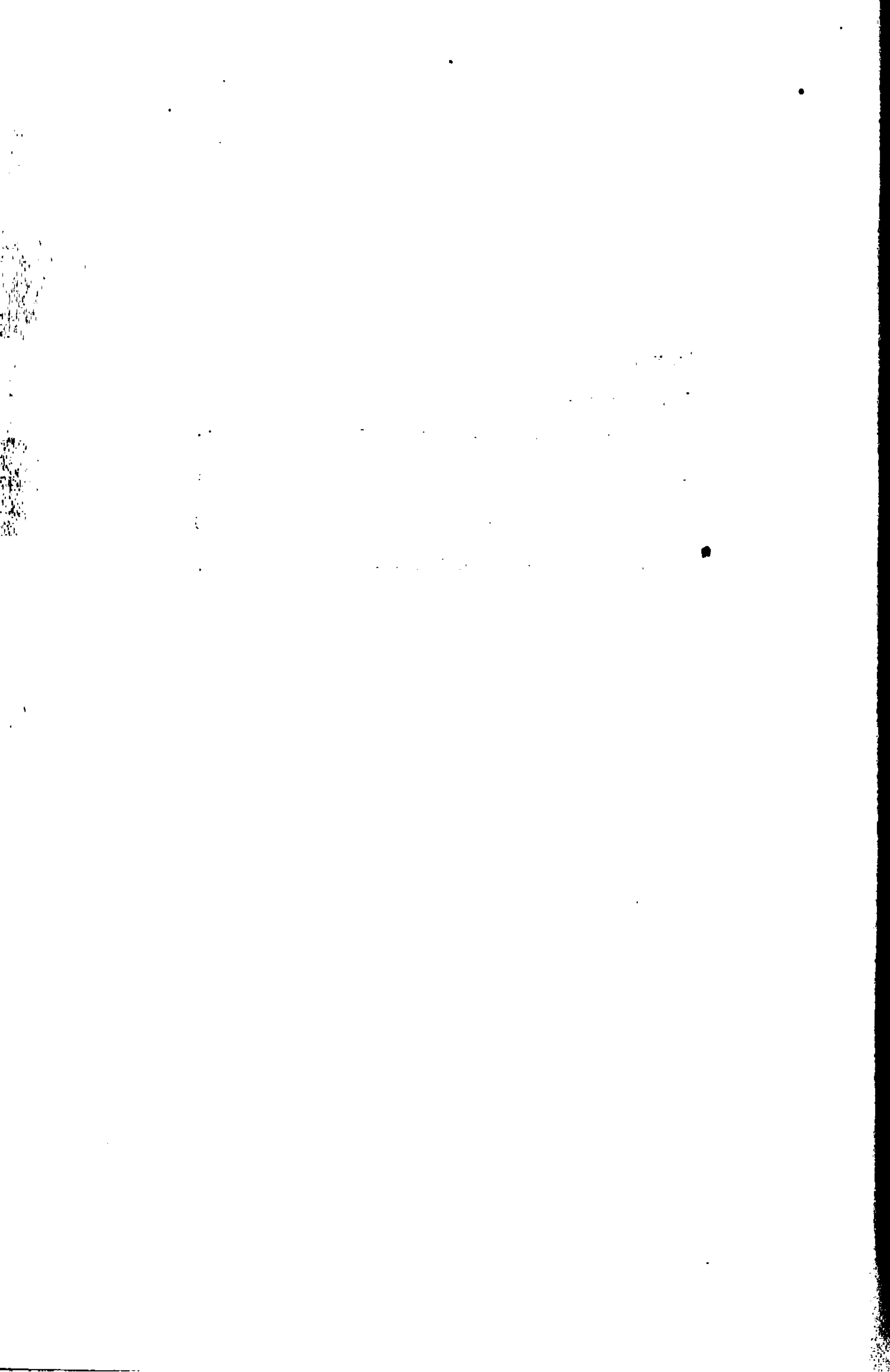
ORGANISCHE UND MECHANISCHE MUSIK



DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG
1928

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach Württemberg

INHALT



VORWORT

Die hier vereinigten fünf Aufsätze sind zum Teil Begleitarbeiten, zum Teil Ergänzungen meiner in den Jahren 1923 bis 1925 entstandenen Bücher „Wagner“, „Von den Naturreichen des Klanges“ und „Musikgeschichte“. Der erste Aufsatz „Was ist neue Musik?“ war die unmittelbare Vorarbeit für das Kapitel „Ausdruckskunst“ des Wagner-Buches und wurde als Vortrag unter dem Titel „Neue Musik“ 1923 entworfen. Er ist also das zeitlich weitest zurückliegende Stück der Sammlung und gehört der Entstehung nach eigentlich nicht in diesen Kreis, ich habe ihn trotzdem aufgenommen, weil er die mir wesentliche Grundidee: den Hinweis auf die Bedeutung der *Materialgesetzlichkeit,* bereits deutlich aufzeigt. Die folgenden Arbeiten sind erst nach der Niederschrift der „Naturreiche“, die beiden abschließenden („Einstimmige und mehrstimmige Musik“ sowie „Materiale Grundlagen der Musik“) als meine einstweilen überhaupt letzten Arbeiten auf diesem Gebiet entstanden.

Ich bitte, in dieser Feststellung der Entstehungszeiten kein eitles Wichtignehmen sehen zu wollen. Wenn aber ein Autor sich bewußt ist, aus innerer Notwendigkeit zu schaffen, und wenn er rückblickend die Stetigkeit und Folgerichtigkeit seiner Gedankenbahnen erkennt, so darf man ihm vielleicht den Wunsch verzeihen, dem gut-

meinenden Leser Zusammenhänge zu weisen, Widersprüche begreiflich zu machen und damit das Gesamtwerk als Einheit näherzubringen.

Den Buchtitel „Organische und mechanische Musik" habe ich gewählt, weil er sich als letzte Folgerung aus dem Schlußaufsatz ergab, wie er zu verstehen ist, mag dieser mir wichtigste Aufsatz selbst sagen. In den seit der Niederschrift dieser Arbeit vergangenen zwei Jahren habe ich immer wieder die Beobachtung gemacht, daß wir hier vor dem Grundproblem der heutigen Musik stehen. Es aufzuzeigen, war Aufgabe der spekulativen Forschung, die Lösung zu finden, dürfte allein dem praktischen Schaffen vergönnt sein.

Wiesbaden, Oktober 1927.

PAUL BEKKER

WAS IST „NEUE“ MUSIK?

(1923)

Als Repräsentanten der „neuen Musik“ finden wir Künstler aller Altersklassen, von mehr als 50 bis zu 20 Jahren, Angehörige verschiedenster Nationalitäten. Trotz dieser Verschiedenheit im einzelnen bildet das Ganze eine *Einheit,* die sich nicht auf Grund irgendeiner Verständigung, Richtung oder Schule gebildet hat, sondern die unbemerkt in der Stille zustande gekommen ist und uns nur heut erst allmählich als Einheit bewußt wird. Wir empfinden diesen Komplex individuell verschiedenartiger Künstlererscheinungen als irgendwie der älteren Kunst widersprechend. Eben dieser gemeinsame Widerspruch läßt sie uns — weit mehr als ihre Verwandtschaft untereinander — als Einheit betrachten. Woraus ergibt sich nun dieser gemeinsame Widerspruch, das heißt worin beruht die Einheit?

Um die Antwort zu finden, wenden wir uns zunächst der jüngsten Vergangenheit zu, damit wir uns klar darüber werden, worin denn die Einheit dieser Vergangenheit eigentlich beruhte. Haben wir sie erkannt, dann wird es auch nicht schwierig sein, den Punkt zu finden, wo der Widerspruch der Gegenwart einsetzt und wo diese nun ihre Einheit zeigt, die sich von da aus in die Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen zerspaltet.

Wir bezeichnen die jüngste Vergangenheit der Kunst oder der Musik, von der hier allein die Rede ist, zusam-

menfassend als *Romantik*. Die Herkunft und der Begriff Romantik kann auf verschiedene Arten erklärt werden. Ich will mich nicht auf geschichtsphilosophische Erörterungen darüber einlassen, sondern einfach fragen: *was will die Romantik*, was ist ihre künstlerische Grundtendenz, wenn ich sie als Komplex erfasse, der ebenso Brahms wie Wagner, Liszt, Berlioz, deren Vorerscheinungen Spohr, Weber, Mendelssohn, Schumann, ihre Nacherscheinungen Bruckner, Mahler, Debussy, Strauß, Pfitzner umfaßt. Was wollen diese alle?

Die Antwort lautet: *Gefühle darstellen*. In der Gefühlsregung als solcher liegt die primäre schöpferische Regung jedes romantischen Musikers, in der Darstellung und Ausbreitung dieser Gefühlsregung liegt das Ziel seiner künstlerischen Formgebung, die sich dafür im einzelnen verschiedenartiger Mittel bedient. Man wird fragen: Will denn nicht überhaupt *jede* Musik Gefühle darstellen, ist das nicht das einzige und höchste Ziel der Musik? Ich antworte: Nein. Aber eine solche Gegenfrage würde zeigen, wie sehr der Fragende selbst im Vorstellungskreise der Romantik befangen ist, indem er von der Musik ohne weiteres zunächst Gefühle verlangt, und zwar nicht nur da, wo sie wirklich den schöpferischen Ausgangspunkt bilden, nämlich in der Romantik, sondern überhaupt von jeder Musik, also auch der vor- und nachromantischen. Bei der vorromantischen Musik interpretiert man sie einfach hinein, so gut es geht. Bei der nachromantischen geht dies in vielen Fällen nicht, und dann findet man sie schlecht. Ich sehe von der nachromantischen Musik zunächst noch ab und bitte nur, den ernsthaften Versuch zu machen, etwa Mozarts Jupiter-Sinfonie oder eine Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier gefühlsmäßig zu interpretieren. Wer dabei

aufrichtig bleibt gegen sich selbst, wird bald erkennen, daß er etwas Widersinniges tut, daß er dem Kunstwerk gewaltsam etwas aufpfropft, was gar nichts mit ihm zu tun hat. Was aber in den angeführten Fällen bei Mozart oder Bach widersinnig ist, das wird bei Schumann, Brahms, Wagner durchaus sinnvoll. Ja, es wird zum Mittel, sich diese Art Musik wirklich innerlich nahezubringen, sie, wie man es nennt, zu *verstehen*. Wenn man sagt: Ich verstehe eine Musik, so meint man damit: mein Gefühl hat sie begriffen, das heißt mein Gefühl hat das Gefühl erkannt, das dieser Musik zugrunde liegt.

Versuchen wir, uns diesen Gedankengang richtig klarzumachen. Das Gefühl des Musikers soll das Gefühl des Hörers wecken. Es handelt sich also bei dem ganzen Vorgang in Wirklichkeit um einen Austausch von *Gefühlen*, bei denen die Ursache vom Musiker ausgeht, die Wirkung beim Hörer eintritt. Die Musik als solche spielt dabei lediglich die Rolle des Übermittlers. Sie übt, wenn ich mich eines drastischen Vergleiches bedienen darf, die Funktion des elektrischen Stromes aus, während das mitgeteilte Gefühl dem hier aufgegebenen und dort empfangenen Telegramm entspricht. Dieses mitgeteilte Gefühl als solches hat mit Musik zunächst gar nichts zu tun. Nur indem es für den Mitteilungszweck einer musikalischen Stilisierung unterworfen werden muß, oder indem es seiner Eigenart nach der Übermittlung durch Musik besonders entgegenkommt, wird es musikalisch gestaltet, das heißt das an sich neutrale Gefühl wird musikalisch „ausgedrückt“. Man bezeichnet daher eine Kunst, bei der die Musik den Zweck hat, ein Gefühl vom Schaffenden auf den Hörer zu übertragen, als *Ausdruckskunst*. Das Eigentümliche dieser Kunst besteht darin, der Musik den Ausdruck zu geben, durch den der

empfangsbereite Hörer eben die gefühlsmäßige Mitteilung des Schaffenden versteht. Wir finden demnach im romantischen Künstler zwei Vorgänge: einmal die Empfängnis einer besonderen Gefühlsvorstellung überhaupt, zweitens die Art, wie er das Klangmaterial zum übermittelnden Ausdruck dieser Gefühlsvorstellung formt.

Es würde hier zu weit führen, wollte ich in eine Kritik der Ausdruckskunst eintreten. Daß sie an sich eine großartige, im höchsten Maße produktive Bewegung war, geht schon daraus hervor, daß sie das Kunstschaffen eines ganzen Jahrhunderts füllen und sich derart überragende schöpferische Geister zu eigen machen konnte, wie ich sie vorhin nannte. Diese Erkenntnis darf uns aber nicht veranlassen, die gesamte Ausdruckskunst einfach als die Kunst schlechthin anzusehen. Wir erkennen sie vielmehr nur als *eine* Möglichkeit der Kunst, eine Möglichkeit auf Grund besonderer Bedingtheiten. Diese Bedingtheiten ergeben sich daraus, daß für den romantischen Musiker die Musik ein Mittel ist, Gefühle auszudrücken. Die spezifische Formung der Musik, das heißt des eigentlich tönenden Klangmateriales, wird also bestimmt durch den Zweck der Gefühlsverdeutlichung. Der gesamte tönende Apparat stellt sich demnach ein auf die Aufgabe der Gefühlsübertragung.

Das ist eine für die Entfaltung und Weiterbildung des musikalischen Organismus außerordentlich wichtige Erkenntnis. Sie zeigt, aus welchen Gesichtspunkten sich eigentlich Tonmaterial und Form der Musik im 19. Jahrhundert entwickelt haben. Nehmen wir als Beispiel den Ausbau der *Harmonik*. In seiner heutigen Entfaltung ist er eines der Hauptmerkmale romantischer Kunst. Die Harmonie entsteht durch Zerlegung des Einzeltones in seine mitklingenden Nebentöne. Der Einzelton wird

gleichsam auseinandergespannt. Dadurch, daß wir seine Teilungen gleichzeitig erklingen hören, empfinden wir einen besonderen Spannungsreiz. Wir haben da ein Ganzes, das sich uns in Aufteilung darstellt, und dessen Teile wieder zur Vereinigung zurückstreben. Dieser rein spannungsmäßige Wirkungsreiz der harmonischen Aufteilung läßt sich sehr gut beobachten an dem bekannten C-dur-Präludium Bachs aus dem Wohltemperierten Klavier. Die eigentümliche Schönheit dieses Stückes beruht auf dem steten Wechsel der in gleichbleibender Rhythmik um einen einzigen Hauptton kreisenden harmonischen Spannungen. Bemächtigt sich nun das Gefühl solcher Wirkungen, so ist es offenbar, daß hier unerschöpfliche Möglichkeiten der Dienstbarmachung von Klangbewegungen für die Ausdrucksbedeutung gegeben sind. Die konsonierenden und die dissonierenden Intervalle erhalten gefühlsmäßige Bedeutung als Freude oder Schmerz in verschiedensten Abstufungen. Die tonartliche Harmonie wird zur Vorstellung des Angenehmen, Ruhenden, Gefestigten. Die aus fremdartigen Bestandteilen gemischte Harmonie wird zur Vorstellung des Störenden, Beunruhigenden. Ich kann hier nur diese kurzen Andeutungen geben, aber ich hoffe, nicht mißverstanden zu werden, wenn ich sage, daß unsere Begriffe des Wohllautes oder des Mißlautes in bezug auf harmonische Zusammenklänge nicht Begriffe sind, die sich aus dem organischen Wesen der Musik an sich ergeben. Sie sind uns in der heut üblichen Art erst durch die Identifizierung musikalischer Vorgänge mit Gefühlsvorgängen geläufig geworden. Tatsächlich hat die Romantik dieses der Gefühlsdeutung so außerordentlich leicht zugängliche Gebiet der Harmonie in einer vorher kaum erahnbaren Weise ausgebaut und es zur eigent-

lichen Grundlage ihrer stilschöpferischen Tätigkeit gemacht.

In der Entwicklung und Ausbreitung der Harmonik liegt die Wurzel der Gestaltungskraft aller romantischen Musiker. Wir können das einerseits so auffassen, daß auf diese Weise die romantische Kunst dem tonlichen Klangorganismus der Musik außerordentliche Neuerungen und Erweiterungen gebracht hat. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß diese Neuerungen unlösbar verknüpft sind mit den Gefühlsvorstellungen, aus denen sie eigentlich erwuchsen. Der ganze harmonische Organismus der Musik, wie er sich uns heut als Ergebnis des Kunstschaffens des 19. Jahrhunderts darstellt, ist demnach kein rein klangorganisches Gebilde. Er hat sich ergeben aus der dauernden *gefühlsmäßigen Ausdeutung der Tonbeziehungen.* Es läge zum Beispiel gar kein Grund vor, eine Folge von Sekundenzusammenklängen als schlechtklingend zu empfinden. Man wird mir entgegnen: aber das sagt uns doch das natürliche Gefühl, daß solche Zusammenklänge mißtönend sind. Ganz recht: das Gefühl sagt es uns. Wir erfassen die Tonbeziehungen eben gar nicht mehr als solche, sondern nur noch gemäß ihrer gefühlhaften Deutbarkeit. Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.

Es war wichtig, dieses wenigstens kurz anzudeuten, um darauf hinzuweisen, von welch grundlegender Wichtigkeit das Vordringen des Gefühls als bestimmender Kraft für die Entwicklung des Tonmaterials und unserer Begriffe von schön oder nicht schön geworden ist. Gewiß, die Musik kann Modelliermasse werden für

die Darstellung von Gefühlen. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß die Musik auch noch etwas anderes sein kann, und daß die Gesetze, nach denen der Gefühlskünstler modelliert, nicht ureigene, letzte Gesetze der Musik sind. Sie ergeben sich lediglich aus der Unterordnung der Musik unter den Gefühlsdienst, das heißt aus ihrer Verwendung als Ausdrucksmaterial für eine gefühlsmäßige Bewegung.

Was ich eben in bezug auf das Klangmaterial und seine Behandlung sagte, gilt in gleicher Weise für den Ausbau der musikalischen Form, das heißt für die Gesetze, nach denen nun dieses Klangmaterial zu architektonischer Anordnung, zum zeitlichen Ablauf gebracht wird. Ich greife auch hier nur ein Beispiel heraus: die *Sonate.* Die Sonate ist die Hauptform der romantischen Musik. Sie tritt auf als Sinfonie, als Kammermusik, als Solowerk, als Ouvertüre, als sinfonische Dichtung. Wir werden nun finden, daß die Art der formalen Anordnung der Sonate gleichfalls nichts ist, was sich aus primär musikalischen Notwendigkeiten ergibt. Für die Sonate charakteristisch ist, wenn sie mehrsätzig ist, der verschiedene Charakter der Sätze, innerhalb des einzelnen Satzes das Auftreten mehrerer, zum mindesten zweier gegensätzlicher Themen, sagen wir also kurz gefaßt: das Prinzip des *thematischen Dualismus.* Von dem Auftreten des thematischen Dualismus ab rechnet man die Geschichte der modernen Sonate. Wird dieses grundlegende Prinzip des thematischen Dualismus auf seine Bedeutung hin geprüft, so zeigt sich dahinter als schöpferischer Antrieb ebenfalls ein Gefühlsanreiz.

An sich liegt für die Aufstellung mehrerer kontrastierender Themen ebensowenig musikorganische Notwendigkeit vor, wie es ein elementares Gesetz gibt,

nach dem der Zusammenklang von Sekunden schlecht und häßlich sei. Die Fuge Bachs zum Beispiel hat im allgemeinen nur *ein* Thema. Wo, wie in der Doppel- oder Tripelfuge, mehrere Themen erscheinen, sind diese in unmittelbarem Zusammenhang mit dem ersten erfunden. Sie dienen, indem sie schließlich mit ihm zusammengeführt werden, der formalen Ausbreitung und -schmückung des ersten. Die Sonatenthemen aber sind durchaus gegensätzlich erfunden. Selbst in der einfachsten Fassung hat das erste meist einen aktiven, das zweite einen mehr lyrisch beschaulichen Charakter. Schon für die allgemeine Bezeichnung dieser Themen ist demnach maßgebend die Wirkung auf ihre gefühlsmäßige Bedeutung. Nicht die Musik bedarf der Kontraste, sondern das Gefühl, denn durch diese Aufstellung von Kontrasten und ihre Gegeneinanderführung vermag sich das Gefühl zu entfalten und in seinen verschiedenen Phasen als Gefühl darzustellen. Nicht die Musik entwikkelt und steigert sich, das kann Musik überhaupt nicht. Das Gefühl bedient sich der Musik als *Mittels* der Darstellung von Gefühlsentwicklungen und Gefühlssteigerungen.

Dieser Gedanke der *Entwicklung* und *Steigerung* beherrscht das gesamte Formschaffen der Musik des 19. Jahrhunderts. Er bestimmt nicht nur die formale Faktur der Werke, sondern bringt mit sich auch den Ausbau der Dynamik und der Klangkoloristik. Alles dies ist ebenso wie die vorher besprochene Durchbildung der Harmonik und des tonlichen Klangmateriales keineswegs mit dem Wesen der Musik als solcher unlösbar verbunden. Es ergibt sich aus der Verwendung der Musik als Mittel zum Ausdruck des Gefühles. Man könnte also zusammenfassend sagen: das Ideal der romantischen

Kunst ist nicht, Musik zu komponieren, sondern *Gefühle* zu komponieren. Musiker sind diese Künstler nur insofern, als sie sich der Musik für diesen Zweck bedienen, indem die Gefühle so besonderer Art sind, daß sie sich nur durch das Mittel der Musik mitteilen lassen. Eine solche Kunstauffassung, der die Musik lediglich als Mittel des Ausdruckes dient, mußte schließlich dazu gelangen, alle Möglichkeiten dieses Ausdruckes zusammenzufassen, um so das Gefühl zu schärfster Verdeutlichung zu bringen. Diese höchste Zusammenfassung zeigt das Werk *Wagners,* das wir mit Recht als die künstlerische Höchstleistung der Romantik ansehen: es stellt den vollkommensten Ausdrucksapparat im Dienste einer zu äußerster Weite und Mannigfaltigkeit ausgespannten Gefühlsmitteilung dar.

Ich glaube angedeutet zu haben, worin ich die Einheit der romantischen Kunst sehe: nämlich in dem absolut beherrschenden Willen zur Gefühlsdarstellung. Woher es kommt, daß ein solcher Wille durchbricht, der das Gefühl mit derartiger Betonung in den Mittelpunkt des gesamten Schaffens — nicht nur der Musik, sondern ebenso aller anderen Künste, ja des ganzen geistigen Lebens — stellt, das zu untersuchen, würde hier zu weit führen. Diese Untersuchung gehört zu den Aufgaben der Kulturgeschichte. Wir müssen uns hier mit der Erkenntnis der Tatsache begnügen, daß es so ist. Wir müssen uns nun des fundamental wichtigen Rückschlusses bewußt werden: daß alles das, was wir in bezug auf Tonmaterialbehandlung wie Formgebung der Musik als Grundgesetze zu betrachten gewohnt sind, solche gar nicht sind, sondern sich ergeben hat aus der Unterordnung der Musik unter die Herrschaft des Gefühles. Wir dürfen uns gestehen, daß diese Dienst-

barkeit gegenüber dem Gefühl der Musik zu außerordentlicher Entfaltung verholfen, daß sich hier eine unerahnbar fruchtbare Möglichkeit der Musik aufgetan hat. Aber doch wiederum nicht mehr als nur eine Möglichkeit. Die Gesetze, die sich aus dieser Verbindung ergeben haben, verlieren ihre Gültigkeit, sobald die Voraussetzung fortfällt, aus der sie erwuchsen, das heißt sobald das Gefühl seine vorherrschende Stellung einbüßt, sobald die Kunst, die Musik aufhört, Mittel zum Zweck einer Gefühlsmitteilung zu sein.

Ich sagte: worauf es zurückzuführen ist, daß das Gefühl überhaupt eine derart zentrale Stellung für unser gesamtes Dasein gewonnen hat, kann ich hier nicht untersuchen. Ich kann ebensowenig untersuchen, worauf es zurückzuführen ist, daß das Gefühl diese zentrale Stellung heute mehr und mehr einbüßt. Das eine wie das andere ist ein kulturgeschichtliches Phänomen. Wir können uns vielleicht denken, daß das geistige Leben der Menschheit wie das des einzelnen von zwei miteinander wechselnden Kräften beherrscht wird: die eine nennen wir *Gefühl*, die andere nennen wir *Form*. Die eine können wir bezeichnen als das *feminine*, die andere als das *maskuline* Prinzip. Vorhanden sind beide stets und aufeinander angewiesen. Keines kann ohne das andere zur Erscheinung gelangen, und nur das Verhältnis ihrer Mischung wechselt. Dominiert das Gefühl, so bestimmt das Gefühl die Form. Dominiert die Form, so bestimmt die Form das Gefühl. Die Romantik zeigt das Beispiel einer Kunst, in der das Gefühl die Form bestimmt. Darin lag die Einheit der Romantik, und daraus ergab sich die Größe ihrer künstlerischen Leistung. Ich komme nun auf die eingangs gestellte Frage zurück: worin denn bei aller Vielfältigkeit der Erscheinungen die Einheit

dessen beruht, was wir „neue Musik“ nennen? Ich sehe diese Einheit darin, daß sich hier eine andere, der Romantik abgewandte Möglichkeit der Kunst auftut: daß die Form beginnt, das Gefühl zu bestimmen.

Ausdrücklich sage ich: *beginnt*. Alle geistes- und kunstgeschichtlichen Vorgänge vollziehen sich in äußerster Allmählichkeit, entsprechend den inneren Bedingungen, die ihnen zugrunde liegen, und die wir als eine ganz unmerklich sich anbahnende Umschichtung erkennen müssen. Wir können auch den Beginn der Romantik nicht genau auf ein Jahr oder einen Komponisten feststellen. Ebensowenig, wie etwa von einer bestimmten Grenze ab sämtliche Künstler begonnen haben, sich plötzlich gefühlsmäßig einzustellen, ebensowenig ist es heute so, daß das Gefühl wieder plötzlich zurückgedrängt würde. Ich betonte schon vorhin: Gefühl und Form sind vereinzelt für sich überhaupt nicht vorstellbar. Eines bedarf des anderen, um sich darstellen zu können. Die sich vollziehende kunstgeschichtliche Bewegung ist nicht als Proklamierung des einen oder anderen rein prinzipiellen Standpunktes aufzufassen, sondern als eine langsam fortschreitende Verschiebung des Schwerpunktes. Dieser wird im Beginn einer neuen Bewegung immer noch unverkennbar mit der alten zusammenhängen. Erst im langen Verlauf der ganzen neuen Epoche wird das Schwergewicht sich so entschieden und stark nach der anderen Seite neigen, wie wir dies etwa in der Hoch- und Nachromantik in bezug auf die immer bewußtere Betonung des Gefühlsmäßigen erleben.

Wir stehen heute im Beginn einer solchen allmählichen Bewegung, die vom Gefühl als leitender Kraft zur Form als Beherrscherin des Gefühles zurückstrebt. Was wir

zu tun haben, ist nicht, ein neues Prinzip mit allen Mitteln zu propagieren. Erstens ist es überhaupt nicht neu, indem ja, von früheren Zeiten ganz abgesehen, bereits die Kunst Bachs diese maskuline Prägung des durch die Form geleiteten Gefühles trägt. Außerdem aber kann man mit Prinzipienproklamation niemals lebendige Kunst erzeugen. Diese muß stets mit unbeirrbarer Gesetzlichkeit aus sich selbst wachsen. Was wir können, ist etwas ganz anderes. Wenn wir nämlich das innere Gesetz der sich vollziehenden Bewegung erkannt haben, wenn wir uns der allmählichen Verschiebung des Schwerpunktes vom Gefühl zur Form bewußt geworden sind, so können wir an den Symptomen, die sich uns bieten, beobachten, wie sich diese Veränderung äußert und zu welchen Folgen sie für die Gestaltung der künstlerischen Erscheinung führt. Das können wir und das sollen wir. In dieser Beobachtung sehe ich die einzige Möglichkeit, zu den Erscheinungen der Kunst eine wahrhaft produktive Stellungnahme zu finden.

Ich hatte dargelegt, daß in der Romantik das Gefühl die Gestaltung des gesamten tonlichen Materials als Klang und klanglich aufgebaute Form bestimmt. Man wird vielleicht fragen: was ist denn eigentlich sonst noch möglich? Was ist denn eine Form, wenn man ihr den Gefühlsimpuls nimmt respektive ihn unter das Gesetz der Form stellt? Ich antworte: Form ist Gestaltwerden der Materie gemäß den ihr selbsteigenen Gesetzen und zu keinem anderen Zweck, als zur Darstellung eben dieser Materie. Die künstlerische Arbeit beruht in der Formfindung. Das Gefühl, das hier mit einfließt, ist lediglich ein Mittel, uns die Bewegung dieser Form bewußt zu machen. Es ordnet sich also dem Ablauf der Form dienend ein.

Das mag abstrakt klingen, aber versuchen wir, uns als praktisches Beispiel eine Fuge von *Bach* vorzustellen. Das Gefühlsmäßige daran ist durchaus Begleiterscheinung. Es besteht eigentlich nur in der Übermittlung von Höhen- und Tiefenvorstellungen, von sehr spärlichen dynamischen Wirkungen. Schon die Themen Bachs widerstreben jeder im landläufigen Sinne ausdrucksmäßigen Wiedergabe. Wo man eine solche versucht, was freilich häufig geschieht, da wirken sie verzerrt und geschminkt. Sie sind keine Ausdrucksthemen, sie sind Formthemen. Was sich in dieser Form vollzieht, ist kein Gefühlsgeschehen. Es ist ein Formgeschehen, ein *Geschehen des tonlichen Klangmateriales,* das sich in einem äußersten Erfindungsreichtum von Bewegungen vor uns im kunstvollen Aufbau zur Form gestaltet. Darüber hinaus verfolgt es keinen Zweck. Die Gefühlswirkung auf uns, die sich einstellt, ist unsere persönliche Angelegenheit. Sie kann erhebend, befreiend, niederdrükkend sein, kann uns zur Grübelei oder zur Heiterkeit anregen. Das alles hat mit dem Werke nichts zu tun. *Das Werk ist Form,* und die Gefühlswirkung ist kein *organischer* Bestandteil der Form. Dagegen ist die Gefühlswirkung eines romantischen Werkes dessen höchster Zweck, und das romantische Werk wäre verfehlt, wenn es die beabsichtigte Gefühlswirkung nicht erzielte.

Ich habe diese Einschaltung gemacht, um an einem Beispiel die Gegensätze, von denen ich hier spreche, möglichst deutlich und faßbar zu machen. Es ergibt sich nun als leicht begreiflich, daß eine Kunstwelle, die von der Betonung des Gefühlsmäßigen fort zur Betonung der Form oder sagen wir: *von der Betonung des Bedeutungsmäßigen der Kunst zur Betonung des Materialwertes der Kunst* strebt, unwillkürlich und ohne

jede im schlechten Sinne spekulative Absicht dazu gedrängt wird, dieses gesamte Material in durchaus anderer Weise zu behandeln, als es die vorangehende Zeit tat, denn es muß jetzt gänzlich anderen Zwecken dienen. An dieser neuen Art der Materialbehandlung bekundet sich die schöpferische Arbeit der jungen Generation. Angeregt, gefördert und zum erheblichen Teil noch geleitet wird sie durch einige Künstler der mittleren Generation, von denen ich hier drei nenne: *Busoni, Schönberg, Strawinskij*.

Das gemeinsam Charakteristische dieser drei Künstler ist, daß sich in ihnen die Wendung unmittelbar vollzieht und sich in ihrem Schaffen direkt beobachten läßt. Alle drei sind als Romantiker aufgewachsen. Bei allen dreien läßt sich als ihre Lebensaufgabe bezeichnen die Auseinandersetzung mit der Romantik. Alle drei haben diese Auseinandersetzung auf verschiedenen Wegen und unabhängig voneinander versucht. Alle drei tragen Kennzeichen der Romantik noch in sich, obschon wiederum ihre selbständige Entfaltung und ihre tiefe Einwirkung auf alle Jüngeren außer Frage steht. Ich versuche, dies kurz zu verdeutlichen.

Als das wichtigste Ausdrucksmittel der Romantik hatte ich die Harmonik bezeichnet, die durch die Romantiker eigentlich zum Inbegriff der Musik überhaupt geworden war. Wie tief und breit die Romantik mit ihrer Auffassung der Harmonie als des Wesens der Musik gewirkt hat, zeigt sich unter anderem an der Verbreitung des Klavieres als des eigentlichen Liebhaber-Instrumentes des 19. Jahrhunderts. Diese Verbreitung beruht in der Hauptsache darauf, daß das Klavier das harmonisch reichste Instrument, das eigentliche Instrument des harmonischen Ausdruckes ist. Im Ver-

langen nach Darstellung der Harmonie lag eben die wichtigste Forderung auch jeglichen Musikliebhabers, wogegen alle monodischen Instrumente, Streicher wie Bläser, zurücktreten mußten.

Betrachten wir *Schönbergs* frühe Werke bis zu den „Gurre-Liedern“ oder noch weiter bis zum fis-moll-Quartett, so finden wir, daß hier die Linie der romantischen Bewegung konsequent *fortgesetzt* wird. Alles, was diese Werke von anderen gleichzeitigen unterscheidet, ist die Konsequenz und die erfindungsreiche Kühnheit der Fortsetzung. Der Grundwille aber ist der gleiche: unablässige Verfeinerung und Verästelung des harmonischen Ausdruckes zum Zwecke der Darstellung verfeinerter Gefühlsbeziehungen. Der Schönberg dieser Zeit ist noch reiner Romantiker, und zwar einer der harmonisch reichsten Romantiker. Aber eben in dieser Neigung zur Übersteigerung des harmonisch Ausdrucksmäßigen liegt der Keim zur Abwendung. Die Harmonie, bis in ihre äußersten Beziehungsmöglichkeiten zerlegt, *zerfällt*. Sie zerfällt wie eine überreif gewordene Frucht. Sie löst sich in ihre Elemente, aus denen sie entstanden ist und die nun selbständig weiterleben: die Töne als primäre Klangerscheinungen. Die Grundbegriffe des harmonischen Fühlens: die Ideen der Konsonanz und der Dissonanz als Wohlklänge und als Mißklänge werden aufgehoben. Beides waren sie nur durch die Gefühlsbeziehungen, die wir ihnen unterlegen. Indem wir ihnen diesen Boden der Gefühlsbeziehungen jetzt fortnehmen, vielmehr, indem sie sich durch das Auseinanderfallen der Harmonie selbst davon lösen, bleibt übrig nur die beziehungslose Klangerscheinung als solche, die sich aus eigener Gesetzmäßigkeit des neu bewußt gewordenen tonlichen Materialwertes weiterbewegt.

Ich habe mit Absicht hier von einem Verfall gesprochen. Alles neue, das nicht künstlich gemacht wird, sondern aus organischer Notwendigkeit erwächst, kann nur hervorgehen aus dem Zerfall eines alten. So sehen wir hier aus der Übersteigerung der Harmonik ihre Lösung in die selbständigen tonlichen Erscheinungen des Klanges erwachsen. Durch den Zerfall der Harmonie ist aber zugleich das Formgesetz der Romantik in Mitleidenschaft gezogen. Die Keimform aller Formbauten der harmonischen Musik ist die *Kadenz*. Sie bringt die Schlußlösung der Harmonie und bezeichnet damit das musikalische Geschehen, das ja eben ein harmonisches Geschehen ist, als abgelaufen und innerlich beendet. Aus der Kadenz entwickeln sich erst die größeren Formen, in denen sich nun das harmonische Geschehen abspielt. Als die typische große Form der Romantik hatte ich die Sonate genannt, als Mittel zur Aufrollung der Sonate das Prinzip des thematischen Dualismus und der sich aus ihm ergebenden Durchführung. Hier hängt eines am anderen in unmittelbarem Kausalzusammenhang. Alles dies: Durchführung, thematischer Dualismus, Sonate, Kadenz muß fallen beziehungsweise es muß seine Existenzberechtigung verlieren, wenn die Harmonie als wurzelhafte Voraussetzung fällt.

Auch hier ist wieder zu beobachten, wie Schönberg organisch an das Gegebene anknüpft. Die frühen Werke Schönbergs zeigen einen solchen Reichtum von thematischen Erscheinungen, Formentwicklungen im Durchführungscharakter, daß sich hier das nämliche Bild ergibt wie bei der Betrachtung seiner Harmonik. In Wirklichkeit muß das natürlich so sein, denn alle diese Faktoren bedingen einander. Wir finden dementsprechend hier auch den nämlichen Auflösungsprozeß, und

zwar vollzieht er sich in der Weise, daß, je mehr der harmonische Zusammenhang sich lockert und der einzelne Ton selbständig hervortritt, um so mehr sich zunächst eine Annäherung an die formale Gestaltungsart des kontrapunktisch polyphonen Stiles bemerkbar macht. Diese anlehnende Bezugnahme ist sehr begreiflich. Eben in solcher polyphonen Art der Musikgestaltung war durch Bach das größte Muster der formalen Kunst gegeben. Eine Musik, der die Gefühlsbasis der Harmonie mehr und mehr verloren ging, mußte zunächst an der Formenkunst jener alten Musik die Vorbilder für die Behandlung des Klangmaterials finden.

Ähnliche Vorgänge wie ich sie hier bei Schönberg skizziere, sind bei *Max Reger* zu beobachten. Nur sind sie bei Reger nicht mit der nämlichen logischen Konsequenz durchgebildet und ungleichmäßiger innerhalb des Gesamtwerkes verstreut. Die Tendenz aber zur Lösung des harmoniegebundenen Gefühlsausdruckes, zur Anlehnung an die Formenkunst der alten Polyphonie haben Reger und Schönberg bei aller Verschiedenheit ihrer Individualitäten gemeinsam. Im übrigen ist auch die Entwicklung Schönbergs nicht dahin aufzufassen, als ob die einzelnen Phasen nun scharf getrennt voneinander seien. Wie bei jeder schöpferischen Persönlichkeit, die ja nie nach einem Rezept komponiert, finden sich spätere Stilelemente schon in früheren Werken vorgedeutet, während manches aus früher Zeit noch später anklingt. Als einen freilich bewußten Anklang dieser Art möchte ich das Schlußstück des „Pierrot Lunaire" erwähnen, wo zu dem Text: „O alter Duft aus Märchenzeit" plötzlich die weichen Klänge der romantischen Terzenharmonik ertönen.

Es bedarf kaum des Hinweises, daß die bisher skiz-

zierte Bewegung nur einen Anfang bedeutet. Die bloße Wiederaufnahme der polyphonen Formenkunst gibt wohl einen Rückhalt, aber noch keinen eigenen neuen Formtypus. Wie sich dieser entwickeln und ob es der neuen Musik gelingen wird, einen Formtypus zu finden, der an Dehnbarkeit und Veränderungsfähigkeit dem Fugentypus vergleichbar ist, steht dahin. Heut und hier kommt es nicht so sehr darauf an, diese Frage im einzelnen zu betrachten, sondern zunächst einmal die Basis zu erkennen, von der das Schaffen unserer Tage ausgeht. Daß es zur Form als beherrschender Gestaltungsidee strebt, habe ich soeben an dem Beispiel Schönbergs angedeutet, ebenso, daß diese Form sich in organischer Natürlichkeit aus dem Zerfall des thematisch harmonischen Stiles entwickelt. Wird gerade diese Herkunft aus dem Klangmaterial der romantischen Musik an Schönberg besonders deutlich, so zeigt sich bei *Busoni,* entsprechend seinem romanisierten Naturell, ein anderer Zug der Formkunst stärker ausgeprägt: der *Spieltrieb.*

Jegliche Kunst ist eine Kundgebung des Spieltriebes. Das aber, was Gefühlskunst und Formkunst in dieser Beziehung voneinander unterscheidet, ist, daß die Gefühlskunst uns zunächst die Suggestion eines Gefühlserlebnisses geben will, während die Formkunst uns das unmittelbare Bewußtsein des Spieles gibt. Ich möchte, um richtig verstanden zu werden, mich hier wieder eines Vergleiches bedienen. Denken wir uns zwei Schachpartien. Bei der einen ist das Schachbrett und seine Feldereinteilung nicht sichtbar. Die Figuren sind scheinbar lebendige Menschen, sie bewegen sich anscheinend aus eigenen Impulsen, so daß das Spiel sich dem Ansehen nach als Folge der Bewegungen der belebten Fi-

guren ergibt. Nun denken wir uns eine zweite Schachpartie, bei der das Brett frei liegt, die Figuren nichts als Figuren sind, und ihre Bewegungen offenkundig durch die Gesetze des Spieles geleitet werden. Dieser Vergleich verdeutlicht den von mir gemeinten Unterschied von Gefühlskunst und Formkunst. Die Gefühlskunst bedient sich des Spieles als des Mittels der Täuschung, die Formkunst bedient sich des Spieles in unmittelbarer Anschaulichkeit. Ihr Reiz liegt nicht in der Täuschung, die sie vermittelt. Ihr Reiz liegt in der unerschöpflichen Fülle der Bewegungen, die das Spiel ermöglicht. Und wenn schon das Schachspiel, das ebenfalls eine Kundgebung des menschlichen Spieltriebes ist, uns eine solche Fülle von Bewegungen ermöglicht, daß keine Partie der anderen gleicht, wenn schon dieses Spiel den menschlichen Geist außerhalb aller Beziehungen zur Wirklichkeit vor Probleme stellt, die ihn in eine ganz eigene, in sich geschlossene Sphäre geistigen Daseins, fern jeder Wirklichkeit führt — in wieviel höherem Maße ist dies der Musik möglich! Als Formerscheinung eine Äußerung des gleichen Spieltriebes, führt sie vermöge ihres Reichtumes der Mittel in eine weit höhergelegene Region des Geisteslebens hinauf, ist sie also eine mit ungleich vollkommeneren Organen ausgestattete Kunst, als das ihr gegenüber einfache Schachspiel.

Es mag manchem blasphemisch erscheinen, aber ich wage es dennoch zu sagen, denn ich hoffe, daß auch mancher mich richtig verstehen wird: eine Bachsche Fuge ist ein Schachspiel, nur in einer unendlich höhergelegenen Sphäre vor sich gehend. Es ist die höchste, reinste Sphäre, die dem menschlichen Geist überhaupt erreichbar ist. In diese höchste, irdische unbeschwerteste Sphäre führt allein der Spieltrieb, der nichts anderes

will als eben das Spiel. Das aber, was dieses Spiel zuwege bringt und worin es sich uns darstellt, das nennen wir die *Form*.

Die Erfassung dieses Spieltriebes, seine Reinigung von allen beschwerenden Umkleidungen gefühlsmäßiger Herkunft ist durch Busoni besonders hervorgehoben worden. Busoni hat für das von ihm Angestrebte die Bezeichnung „junge Klassizität“ geprägt. Diese „junge Klassizität“ lehnt sich ebenfalls an die polyphone Kunst an, als ihre besondere Aufgabe bezeichnet Busoni „den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie“. Daß der Abschied vom Thematischen sich als natürliche Folge des Abschiedes vom harmonischen Stil ergibt, wurde bereits bei den Ausführungen über Schönberg ausgesprochen. Dagegen habe ich es bisher absichtlich vermieden, das Wort *„Melodie“* zu gebrauchen. Nicht etwa deswegen, weil man bei der „neuen“ Musik keine Veranlassung hätte, von Melodie zu sprechen, sondern weil das Wort Melodie den vieldeutigsten Begriff bezeichnet, den wir seit jeher in der Musik haben, weil jeder sich etwas anderes darunter vorstellt und weil tatsächlich die Meinung dar über, *was* als Melodie zu gelten habe, seit Jahrhunderten in dauerndem Wechsel begriffen ist. Es gibt wohl seit Bachs Zeiten und noch länger keinen bedeutenden Musiker, dem man nicht zunächst Mangel an Melodie vorgeworfen hätte, bis man seine besondere Art der Melodiebildung erkannte, diese wieder als Norm nahm und nun den gleichen Vorwurf gegen den Nachfolgenden richtete, bei dem sich der nämliche Vorgang wiederholte, und so fort bis auf unsere Zeit.

Was wir daraus zu lernen haben, ist: die Erscheinung der Melodie ist dem Wechsel unterworfen. *Es gibt keine*

melodischen Elementartypen, sondern Melodie ist die Formgestaltung der jeweiligen besonderen Art der Musikempfindung. Die Romantik hat uns die *Gefühlsmelodie* gebracht. Diese Gefühlsmelodie allerdings werden wir in der neuen Musik nicht finden. Wenn wir uns aber klarmachen, was in dieser neuen Musik überhaupt vor sich geht, das heißt die Auflösung des Thematischen, die Befreiung des Einzeltones aus der harmonischen Bindung zum selbständigen Klang, die Verbindung dieser Klänge zum Spiel der musikalischen Form, so werden wir verstehen, daß sich der Ablauf dieser Form gar nicht anders darstellen kann, als eben durch die melodische Bewegung. Eine Tonbewegung ist eine Melodie, und die Originalität und Schönheit dieser Melodie ergibt sich eben aus der Originalität und Schönheit des *Bewegungsimpulses,* aus dessen fortwirkender Kraft das Formganze entsteht.

Ich hatte neben Schönberg und Busoni noch *Strawinskij* genannt und möchte noch einige Worte über diesen merkwürdigen Musiker sagen. Auch Strawinskij kommt, wie Schönberg, unverkennbar aus dem Gebiet der gefühlsmäßigen Ausdrucksmusik. Dieser Ausdruck ist bei ihm als Russen von vornherein gebunden an die Anschaulichkeit der Körperbewegung. Er ist Ausdruck der *Gebärde,* wie sie sich in der eigentümlichsten und repräsentativen russischen Kunst: dem zum Ballett zusammengefaßten Tanz, vollendet darstellt. Das Ballett ist eine Kunst, der von vornherein der Mischcharakter von Gefühlsausdruck und Spiel deutlich aufgeprägt ist, ungleich deutlicher etwa, als der deutschen romantischen Kunst, bei der das Bewußtsein des Spieles gegenüber der Ernsthaftigkeit des Gefühlsausdruckes völlig zurückgedrängt wird. Wenn wir ein Ballett sehen, selbst tragisch

dämonischen Charakters, wie „Petruschka“, wird uns das Bewußtsein des Spieles nie verlassen, weil bereits durch die rein pantomimische Darstellung die Betonung des Unwirklichen gegeben ist.

Es ist nun zu bemerken, daß bei Strawinskij von diesen ursprünglich gleichberechtigten Elementen, Ausdruck und Spiel, der Ausdruck immer mehr zurückgedrängt wird zugunsten des Spieles. Ich möchte so sagen: Der Ausdruck, der doch dem Sinne nach eigentlich ernst sein, an seine eigene Ernsthaftigkeit glauben soll, wird in eine ironisch parodistische Sphäre gedrängt, um hier nur noch als gleichsam unfreiwilliger Helfer des Spieles zu wirken. Das gilt nicht nur für die Balletthandlung, es gilt vor allem für die Musik selbst. Die eigentlichen Ausdruckstypen der Musik in Harmonie, Melodie, Rhythmik, Klangkolorit werden nicht, wie bei Schönberg, innerorganisch umgebildet. Sie bleiben scheinbar bestehen, verlieren aber ihre substantielle Realität und werden zu schemenhaft verzerrten Masken einer Spielidee, die sich ihrer nur noch für ihre ganz anders gerichteten Ziele des Formenspieles bedient. Es wäre falsch, Strawinskij deswegen nur als eine Art Spaßmacher anzusehen. Hier ist die Ironie das Mittel zum Zweck künstlerischer Gestaltung. Spaß ist dies ebensowenig, wie das Spiel der Kunst überhaupt ein Spaß ist. Es bewegt sich in einer Sphäre, die jenseits von Scherz wie von Ernst des Lebens liegt und uns durch die Gewinnung der Heiterkeit im höchsten Sinne von allen Reminiszenzen des Lebens befreien soll.

Ich habe versucht, das Wesen von drei führenden älteren Musikern der neuen Generation positiv zu charakterisieren. Das ihnen bei aller Verschiedenheit der Herkunft und Individualität Gemeinsame sehe ich in der Abwendung von der Musik als Gefühlsausdruck, der be-

wußten Erfassung der Musik als Klangmaterie, der Bemühung zur Gewinnung einer eigengesetzlichen Form dieser Klangmaterie, die sich als Spielidee darstellt und für die die alte Polyphonie vielfache Anregungen gibt. Ich glaube, daß sich unter diese allgemeinen Gesichtspunkte auch die Arbeit der jüngeren Generation zusammenfassen läßt. Wenn in dieser Arbeit die Verwendung kleiner kammermusikalischer Formen, der Verzicht auf den großen Ausführungsapparat der unmittelbaren Vergangenheit auffällt, so ist dies mühelos zu verstehen. Diese großen umfangreichen Mittel ergaben sich als Folge des Strebens nach Gefühlsverdeutlichung und verlieren in dieser Beziehung jetzt ihre Daseinsberechtigung. In den Kompositionen dieser jüngeren Musiker ist eine auffallend eingeschränkte Dynamik, ein erstaunlicher Mangel an Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen zu bemerken. Höchst selten findet sich ein Espressivo — was auf die gleiche Ursache zurückgeht. Mit der Erfassung der Musik als Klangmaterie, als tonlicher Werterscheinung hängt auch zusammen die Neigung zur Exotik, die sich bei den Romantikern aus ganz anderen Gründen ergab, die Beschäftigung mit Problemen der Tonphysiologie, die Verwendung von Vierteltönen. Die Neigung zu alten kontrapunktischen Formen ist ebenfalls ein allen gemeinsamer Zug. Wenn Hindemith etwa in seinem Klarinetten-Quintett den ersten und letzten Satz völlig identisch schreibt, aber so, daß der letzte Satz Note für Note die Umkehrung des ersten ist, so haben wir hier ein ebenso charakteristisches Beispiel einer Formidee, wie wenn Křenek in seiner ersten Sinfonie die Thematik aus der chromatischen Umkreisung eines Haupttones entwickelt.

Aber ich will nicht weiter auf Einzelheiten eingehen.

Ich habe mich bemüht, mein Versprechen zu lösen, das heißt nicht eine Propaganda-Ansprache über neue Musik zu halten, sondern auf dem Wege erkenntnismäßiger Betrachtung an das Wesen dieser Kunst heranzuführen. Ich möchte wenigstens in einigen die Überzeugung erweckt haben, daß es sich hier weder um mutwillige Verachtung des Bestehenden handelt noch um Impotenz oder Anderssseinwollen um jeden Preis. Was sich vollzieht, ist eine geistesgeschichtlich begründete Notwendigkeit von tiefem Ernst und innerer Gesetzlichkeit. Sie als solche uns bewußt zu machen, ist Pflicht nicht nur gegenüber den Künstlern, sondern auch gegen uns selbst. Nur indem wir die Lebensgesetzlichkeit des uns umgebenden Lebens erfassen, leben wir selbst. Nur so können wir aus der Verneinung, die stets unfruchtbar ist, zur Bejahung gelangen, können wir die Kunst begreifen als Spiegelung eines Lebenstriebes, der ebenso ständig weiterwirkt und schafft wie die Natur selbst.

WAS IST PHÄNOMENOLOGIE DER MUSIK?

(1925)

Man könnte die Titelfrage mit einem Scherz beantworten und einfach sagen: Phänomenologie ist die philosophische „große Mode" des Augenblickes, also wenden sich alle Modekritiker und -ästhetiker der Musik — und als solcher ist der Verfasser dieses Aufsatzes hinlänglich bekannt — schleunigst der Phänomenologie zu. Nehmen wir an, es sei so — immerhin bliebe die Frage zu beantworten, *worin* denn eigentlich das Besondere, Neuartige der Mode bestehe und was nun diese Phänomenologen eigentlich treiben, wodurch sich ihre Betrachtungsweise von der anderer Ästhetiker unterscheide und auf was sie hinziele? Ist Phänomenologie nur ein neuer Name für eine alte Sache oder bezeichnet das — für die Gegenwart — neue Wort auch einen neuen *Sinn?*

Fast könnte man das erstere vermuten und den ebenso schönen wie schwer aussprechbaren Namen nur für ein mit anderer Farbe überstrichenes Firmenschild der alten Ästhetik halten. Gelegentlich des zweiten Berliner Kongresses für Ästhetik im Oktober 1924, wo viel über allgemeine und besondere Phänomenologie gesprochen wurde, meinte der Göttinger Philosoph *Moritz Geiger,* die Phänomenologie sei eine uralte Erkenntnismethode, für die man nur jetzt erst den rechten Namen gefunden habe. In Wirklichkeit gehörten etwa Lessings oder Schillers ästhetische Schriften — soweit diese nicht direkt

von Kant abhängig seien — der Grundeinstellung zum gegebenen Problem, wenn nicht der Problemstellung selbst nach bereits der phänomenologischen Methode an. Die Äußerung mag für den Diskussionszweck ein wenig überpointiert gewesen sein, sie soll hier auch nicht als strenge These geprüft werden, sondern nur zur Anknüpfung und Erläuterung dienen. Sie birgt zweifellos einen richtigen Kern, zugleich aber die Gefahr falscher Anwendung. Der richtige Kern wäre wohl dahin zu fassen, daß nicht nur die Phänomenologie und die ältere Ästhetik, sondern überhaupt *alle* Methoden der Erkenntnislehren sich irgendwie decken. Diese Übereinstimmung im zutiefst Sinnhaften ist bedingt durch die Übereinstimmung der *Objekte:* des Menschen, der Natur, der Kunst. Von solcher, nur das Ziel, nicht die Wege beachtender Vergleichung aus würde es möglich sein, die Einsteinsche Relativitätstheorie ebenso im Prediger Salomonis nachzuweisen, wie die phänomenologische Erkenntnismethode bei Lessing und Schiller — und auch diesem Nachweis ließe sich eine gewisse Richtigkeit nicht abstreiten. Trotzdem wäre er nicht überzeugend. Das grundsätzlich Wichtige liegt nicht in der Unveränderlichkeit des Objektes, sondern in der Veränderlichkeit des Subjektes, nicht im Ziel, das stets gleich ist, sondern in der Feststellung des *Blickpunktes,* aus dem wir es sehen. Die Geschichte der Philosophie und der Ästhetik zeigt oberhalb der Verschiedenartigkeit die Ähnlichkeit aller Erkenntnismethoden — gleichwohl bleibt für uns als lebendig empfindende Eigenwesen doch eine *einzige* übrig, die wir als uns gemäß in Anspruch nehmen. Nicht, weil sie besser, richtiger, tiefer wäre als die anderen, sondern weil sie sich aus der besonderen Artung unseres Sinnesorganismus, des daraus bedingten Welt-

bildes und Lebensgefühles ergibt. Die damit gekennzeichnete Verschiedenheit anderen gegenüber soll nicht vertuscht oder unkenntlich gemacht werden. Gerade, daß wir *so* und eben *nur* so empfinden und erkennen, bedingt unser Selbst, unser produktives Sein. Nicht die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit gilt es zu betonen, sondern die Verschiedenartigkeit in der Erfassung des an sich stets Gleichen.

Doch damit wären wir schon in die Phänomenologie hineingeraten, denn bereits eine solche Anschauungsart der Erkenntnismethoden ist phänomenologisch. Phänomenologie ist, allgemein gesprochen, die Lehre von den Gesetzen der *Wesenheit,* wie sie das Werden der Gestalt bestimmen. Da es nicht Zweck dieser Ausführungen ist, ein philosophisches System ab ovo zu erörtern, sondern auf die Betrachtung eines Einzelgebietes: der Musikästhetik hinzuführen, so mögen die weltanschaulichen Hintergründe der Lehre einstweilen außer acht bleiben und zunächst die konkreten Begriffsbildungen fixiert werden. Der Verlauf des erwähnten Kongresses hat nämlich gezeigt, daß über das, was überhaupt als „Phänomenologie der Musik" anzusprechen sei, noch erhebliche Meinungsverschiedenheiten bestehen. Demnach scheint es geraten, erst einmal klar festzustellen, *was* man überhaupt meint, ehe man in die Diskussion selbst eintritt.

Nehmen wir an, es sei die Aufgabe gestellt, Werk und Leben einer außergewöhnlichen Schöpferpersönlichkeit der Vergangenheit darzustellen. Hierfür bieten sich — theoretisch — mehrere Möglichkeiten. Der Darstellende kann den Versuch machen, sich völlig in die Individualität des Darzustellenden hineinzuversetzen, sich mit ihr zu identifizieren. Genaueste Erforschung aller äuße-

ren und inneren Lebensumstände, Einleben in das geschichtliche und menschliche Milieu, bedingungslose Akzeptierung aller triebhaften Wünsche, Charakterzüge, künstlerischen Anschauungen — kurz: völlige Selbstentäußerung zugunsten des Objektes, wie sie der Schauspieler übt, sind Voraussetzungen dieser Darstellungsart. Das ihr zugrunde liegende methodische Prinzip wäre als *Einfühlung* zu bezeichnen.

Eine zweite Möglichkeit wäre die vergleichende Gegenüberstellung der historischen Erscheinung mit dem Bilde ihres Wirkens auf Mit- und Nachwelt. Hier fällt die Einfühlung als sinnbestimmender Zweck fort. Die Aufgabe läßt sich kennzeichnen als Klarlegung und Bewußtmachen der Beziehungen zwischen dem als geschichtlichen Faktum angenommenen Objekt und seiner Umwelt, als Überprüfung also der vom Künstler ausstrahlenden Impulse auf ihre zeitliche Bedingtheit, ihre Allgemeingültigkeit, ihre absolute Bedeutung. Der Schwerpunkt liegt in der Persönlichkeit des Darstellenden, der sich als Urteilsinstanz der gegebenen Künstlerindividualität gegenüberstellt. Das hier zugrunde liegende Prinzip wäre als kritische Geschichtserkenntnis zu bezeichnen. Ihr Ziel ist die *Wertung*.

Es gibt noch eine dritte Möglichkeit. Sie bedient sich der Mittel sowohl der Einfühlung als auch der Geschichtserkenntnis, aber zum Zwecke weder der Rekonstruktion noch der kritischen Wertbestimmung. Indem sie die Erscheinung sich aus sich selbst darstellen läßt, macht sie das Gesetz ihres Wesens offenbar, indem sie dieses Gesetz aus der Besonderheit der gegebenen Voraussetzungen ableitet, macht sie seine Notwendigkeit, Fruchtbarkeit und Bedingtheit zugleich begreiflich. Wertkritik als Ziel scheidet hier von selbst aus, weil

sie überflüssig wird, soweit sie in Betracht kommt, ergibt sie sich als indirekte Folge der Darstellung. Ebenso wie die Wertkritik fällt aber auch die apologetische Wirkung der Einfühlung fort, denn der Darstellende ist nicht mehr das sich selbst enteignende schauspielerhafte Medium, sondern eine Aufnahme- und Abhörinstanz, und der produktive Teil seiner Darstellung liegt in der treuen Wiedergabe des Aufgenommenen und Abgehörten durch ein an sich kritisches Temperament. Er *schaut* und *zeigt* das Geschaute, er sieht die Natur der Dinge als Natur. Das hier zugrunde liegende methodische Prinzip wäre als phänomenologische Betrachtung zu kennzeichnen.

Phänomenologie ist demnach die Lehre von den Phänomenen selbst. Sie setzt also, soll sie überhaupt Sinn und Daseinsberechtigung haben, stillschweigend die Erkenntnis voraus, daß jedes Phänomen in sich eine Eigengesetzlichkeit berge, die seine Existenz und sein Wirken bestimmt. Wäre dies nicht der Fall, so müßte es zwecklos erscheinen, der Erkenntnis der Phänomene nachzutrachten, da diese nichts auszusagen vermöchte. Ist es aber der Fall, ist das Phänomen ein Ding von eigener Naturhaftigkeit und keimhaft gegebener Organik, so ist es offenbar, daß wir der Erkenntnis dieser Naturhaftigkeit und Organik zustreben müssen — außerhalb zunächst aller spekulativ gefundenen Wertbegriffe und metaphysischen Forderungen. Ob und wieweit diese späterhin als Kriterien in Anwendung kommen können, bleibe einstweilen dahingestellt. Zunächst werden wir das Objekt selbst: das Phänomen erkennen müssen, ehe wir darüber spekulieren.

Welches aber sind die Phänomene der Musik? Sind es die Formen, sind es die Persönlichkeiten, sind es die Instrumente, sind es die Werke oder was sonst?

Es ist keines von alledem oder, in gewissem Sinne, es sind alle zusammen. Es gibt in der Musik nur *ein* Urphänomen, dieses ist der *Klang*. Der Klang ist die Naturerscheinung, das einzige elementare Erscheinungsgebilde der Musik überhaupt. Man kann Musik zweifellos aus den verschiedenartigsten spekulativen Einstellungen betrachten, die Geschichte der Musikästhetik zeigt sie uns in kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit. Es soll daher gewißlich nicht behauptet werden, daß alle diese Einstellungen nichts taugen und erst mit der Phänomenologie der Stein der Weisen gefunden sei. Mit aller Bestimmtheit aber ist zu behaupten: wenn man von einer Phänomenologie der Musik spricht, so kann darunter nur die Lehre von der *Natur* und der *Wesenhaftigkeit des Klanges* verstanden werden, und alle Darlegungen dieser Lehre müssen Darlegungen der *Wesensgesetzlichkeit* des Klanges sein. Wie diese aufzufassen sei, bleibe den verschiedenen Auslegern überlassen, hier ist der subjektiven Deutung freier Spielraum zu gewähren. Die Grundvoraussetzung aber ist elementar gegeben, sie steht außerhalb der persönlichen Interpretationswillkür. Eine Theorie der Formfunktionen etwa kann an sich manche bemerkenswerten Aufschlüsse bringen, als Ausgangspunkt einer Phänomenologie aber wird sie nicht zureichen. Der Name tut's freilich nicht, immerhin hat es sich als zweckmäßig erwiesen, die ärztliche Wissenschaft nicht als Theologie und die Rechtskunde nicht als Philosophie zu bezeichnen. Auch ist ein Name nicht vogelfrei, sondern an den Sachsinn gebunden. Dieser Sachsinn besagt, daß in einer Phänomenologie vom Phänomen gehandelt werden muß, Phänomene sind Naturerscheinungen, Naturerscheinungen in der Musik aber sind unweigerlich Klangerscheinungen. Der lebendige

Klang, die tönende Kraft ist das Urphänomen. Nur von seiner Betrachtung und Erforschung aus können wir den Versuch machen — sofern wir dies überhaupt wollen — zu einer Phänomenologie der Musik zu gelangen.

So gesehen, stellt sich die damit gegebene Aufgabe dar als Erfassung des *Erscheinungslebens des Klanges* und der Gesetze, die dieses Erscheinungsleben bestimmen. Diese Betrachtung wird im systematischen Aufbau auch schließlich zur Betrachtung des Formlebens führen. Bevor sie aber unternommen werden kann, ist es nötig, über die Voraussetzungen des Formlebens einige Klarheit zu gewinnen, sie ihrer phänomenologischen Beschaffenheit nach zu erkennen. Was ist Melodie, was ist Harmonie, was ist Rhythmus, was ist Konsonanz, Dissonanz, Homophonie, Polyphonie? Auf welchen phänomenologisch gegebenen *Voraussetzungen* beruht die Gestaltung der Kirchentonarten, der neueren Tonleitern, der Gesangsformen, der Instrumentalformen? Diese und viele andere, unmittelbar damit zusammenhängende Fragen müssen zunächst gestellt, sodann beantwortet werden, beantwortet nicht mit den Mitteln der Musiktheorie, sondern eben mit den Mitteln, die eine Betrachtung des Klanges als Naturphänomen erschließt. Es kann dabei sicher nicht darauf ankommen, die bisherige Ästhetik und Theorie der Musik als falsch oder überflüssig zu erklären, sondern im Gegenteil sie vielleicht durch Erschließung eines neuen Erkenntnisweges zu bestätigen. Ein Streit könnte erst dann entstehen, wenn etwa die alten und die neuen Resultate einander widersprächen. Dann freilich käme es auf kritische Vergleichung und Überprüfung der Zuverlässigkeit der Methoden an, und dann hätte die phänomenologische Methode ihr Daseinsrecht ernstlich zu erweisen.

Einstweilen sind wir noch nicht so weit. Es handelt sich zunächst nur darum, zu erkennen, was die Phänomenologie überhaupt aussagen kann und von welchen Gesichtspunkten aus dementsprechend die Fragestellung vorzunehmen ist. Wie stets wird es auch hier notwendig und das einzig Mögliche sein, mit dem Einfachen zu beginnen und erst von ihm aus zum Komplizierten fortzuschreiten, nicht umgekehrt. Nur so wird man auch die richtigen Wege finden können. Welcher Art die einfachsten Fragen und die sich ihnen zunächst anschließenden sind, habe ich soeben angedeutet. Eine Antwort an dieser Stelle im Augenblick zu geben, würde jetzt zu weit führen. Ich darf sie mir um so mehr ersparen, als ich den ersten Versuch dazu in einer kleinen Schrift unternommen habe, die seit kurzem vorliegt.[1] Zu den einzelnen, dort nur skizzenhaft behandelten Themen hoffe ich im Laufe der Zeit weiterreichende Ausführungen geben zu können. Zunächst aber möchte ich nachdrücklich betonen: es liegt mir daran, diese Zeilen nicht in dem Sinne pro domo aufgefaßt zu wissen, als möchte ich jede Einzelerkenntnis der erwähnten Schrift für zweifelsfrei und unantastbar erklären. Das damit beschrittene Gebiet ist so unabsehbar groß, daß seine erste Durchquerung vielmehr keinesfalls etwas anderes geben kann als einen flüchtigen Umblick, in dem notwendig vieles einzelne falsch oder zum mindesten unzureichend erfaßt sein muß. Was ich dagegen für absolut notwendig und richtig halte, ist die *Art* der Grundeinstellung, des Gedankenaufbaues von der Erfassung des Klangphänomenes aus, die Systematisierung auf Grund der

[1] Von den Naturreichen des Klanges. Grundriß einer Phänomenologie der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

durch die Wesenhaftigkeit des Phänomenes gewonnenen Erkenntnisse.

So bliebe vorläufig nur noch eine, bereits im Anfang gestreifte Frage zu beantworten: warum muß es denn nun gerade Phänomenologie sein? Reichen unsere bisherigen kritisch ästhetischen Erkenntnismethoden nicht mehr aus, haben wir etwa so viel schwierigere Probleme zu lösen als frühere Zeiten, daß wir uns dafür eine neue Disziplin der Wissenschaft schaffen müssen? Ist es vielleicht nur Mutwille oder Neuerungssucht, die uns dazu treiben und kommt es nicht schließlich einzig auf das Ergebnis an, nicht auf die Methode, durch die wir es erreichen?

Es sind im Prinzip die nämlichen Einwürfe, die man auch der neueren Kunst entgegenhält, sofern sie von dem Gegebenen abweicht. Ihnen wäre zunächst zu erwidern, daß die Einbildung eines Besser- oder Klügerseins gegenüber der Vergangenheit wohl kaum je einer Zeit fremder gewesen sein mag als der unserigen, wenigstens soweit ihre wahrhaft guten Repräsentanten in Betracht kommen. Der Fortschrittswahn, die Lehre von der Entwicklung als einer Steigerung, die Aufstellung etwa von Stufen der Kunstgeschichte, wo ganz unten die Primitiven, in der Mitte die etwas Besseren und oben die Vollkommenen, das heißt die Gegenwartserscheinungen stehen — diese Lehre ist alleiniges Eigentum des 19. Jahrhunderts und mit ihm zu Grabe getragen worden. Anmaßlich sind wir gegenüber dieser jüngsten Vergangenheit höchstens insofern, als wir eine derartige Auffassung des Kräftespieles ablehnen und die damit verbundene Auffassung der Geschichte als eines „Werdens“ nicht anerkennen. Wir setzen dafür den Begriff der *Wandlung*. Vielleicht ergibt sich zutiefst aus dem

inneren und äußeren Zusammenbruch der fortschrittlichen Entwicklungslehre jener nicht gewollte, sondern gemußte Zwang zum Anderssein, der ja stets das Verhältnis unmittelbar verbundener Generationen kennzeichnet und der uns heute allerdings mit besonderer Schärfe zum Bewußtsein kommt. Das bedeutet aber keineswegs eine feindselige Gegensätzlichkeit, sondern zunächst nur die Erkenntnis, daß der Traum vom ewigen Fortschritt ausgeträumt, daß dieser Weg zu Ende geschritten ist — ein Innehalten also und Sich-Besinnen und damit das Auftauchen der Frage: „*Was ist das?*“

Mit dieser Frage aber ist bereits die Wendung zur Phänomenologie vollzogen. Im „Was ist das?“, im Willen zur leidenschaftslosen Klärung der Erscheinungen und ihrer Gesetze liegt das entscheidende Kennzeichen der neuen Problemstellung überhaupt. Sie ist nicht mutwillig konstruiert, sondern wird uns durch den Gang der Geschehnisse aufgezwungen. Die Zeit der hemmungslosen Dogmengläubigkeit ist wohl endgültig vorbei, und wenn die Tageskritik diesen Tatbestand noch nicht durchweg erkennen läßt, sondern sich weiterhin vielfach im alten Parteijargon gefällt, so liegt dies wohl hauptsächlich daran, daß sie die Wirklichkeit des Kunstgeschehens noch gar nicht erfaßt hat.

Um so wichtiger freilich ist es, dieses Geschehen in seiner ästhetischen Gesetzlichkeit erkennbar zu machen. Grundlegende Voraussetzung dafür ist eine richtige Erkennung der *Vergangenheit,* der wir allesamt entstammen. Hier nun haben wir uns vor dem Fehler zu hüten, das Gewesene allzu leichtfertig als *falsch* hinzustellen, nur weil es für *uns* nicht mehr das Richtige ist. Es gehört gegenwärtig zum guten Ton in der Musikästhetik, über Hermeneutik möglichst verächtlich zu sprechen,

und jeder junge Schriftsteller, der etwas auf sich hält, erachtet sich als verpflichtet, bei irgendeiner Gelegenheit seine Geringschätzung der Hermeneutik zu beteuern. Es ist nun lehrreich und nicht ohne unfreiwillig komische Nebenwirkung, zu beobachten, wie alle diese Verleugner der Hermeneutik — von Schenker, Halm, Pfitzner bis zur jüngsten schriftstellernden Generation — selbst zu Hermeneuten werden, sobald sie anfangen, ernstlich über Musik zu reden. Hans Mersmann, der in seinem Kongreßvortrag über Phänomenologie der Musik gleichfalls zunächst der Hermeneutik abschwor, gab in seinen folgenden Ausführungen ein Schulbeispiel für das eben Gesagte. Er charakterisierte zwar den musikalischen Verlauf eines Satzes oder einer Form nur gelegentlich in sprachlichen, dafür aber durchweg in graphischen Bildern, das heißt er *zeichnete* Wellenbewegungen, Kurven, ansteigende, absteigende, steile, sanft gerichtete Linien usw. Was wäre denn dies alles, wenn es keine „Hermeneutik" ist? Ob ich in Wortmetaphern oder in graphischen Bildern ausdeute, ist lediglich ein sekundärer Unterschied, kein Wechsel des Prinzipes. Im Gegenteil: das umschreibende Wort, das ja stets nur gleichnishaft, niemals grob realistisch gemeint ist, gewährt der nachfolgenden Phantasie freieren Spielraum und stärkeren Anreiz als die bildhafte Linie. Wenn aber der Leser das Wort im veräußerlichenden Sinne mißdeutet — liegt dies am Hermeneuten, oder liegt es nicht vielmehr am — Leser? Ich spreche hier von der Hermeneutik als methodischem Prinzip, selbstverständlich kann sie, wie jedes andere Prinzip, gut und schlecht angewendet werden.

Nun soll dies kein Vorwurf sein gegen die erwähnten „Hermeneuten wider Willen", höchstens insofern, als

sie eine etwas vorsichtigere Bescheidenheit in ihren Aburteilungen walten lassen dürften. In ihren Darlegungen selbst aber haben sie *recht,* wenn sie — so oder so — hermeneutisch verfahren. Sie haben recht deswegen, weil der größte Teil der Musik, über die heute gesprochen wird, eine *hermeneutisch konzipierte* Musik ist, die also auch eine hermeneutische Auffassung rechtfertigt und erfordert. Die Ästhetiker vom 18. Jahrhundert bis zu Hermann Kretzschmar waren weder so unmusikalisch noch so ungebildet, wie man sie gegenwärtig hinzustellen beliebt, und mancher, der meint, über die Affektenlehre ein hochmütiges Urteil sprechen zu dürfen, hätte vielleicht noch einiges zu lernen, um sich diesen Leuten ernstlich nähern zu dürfen. Er würde dabei zu der Erkenntnis gelangen, daß die Affektentheorie und die auf ihr basierende Hermeneutik etwas absolut Richtiges war: nämlich die ästhetische Anschauung, die genau der Kunst entsprach, auf die sie sich bezog. Zur Irrlehre konnte sie erst da werden, wo sie auf eine ihr wesensfremde Kunst angewandt wurde — bei dem Versuch also, sie zur erkenntnistheoretischen Grundlage der Musikbetrachtung überhaupt zu erheben.

Damit ist der Kern der heutigen Problemstellung erfaßt. Er läßt sich dahin kennzeichnen, daß es eine Musik „an sich“, eine Musik „schlechthin“, nicht *gibt,* sondern nur Musi*ken.* Ihnen entsprechen verschiedene Ästhetiken, von denen jede soweit vollkommen richtig ist, wie sie sich auf ihre Kunst bezieht. So gesehen, werden wir freilich die Affektenlehre für die heutige Musik ablehnen müssen — aber nicht, weil die Affektenlehre an sich „falsch“, sondern weil die heutige Musik keine Affektmusik mehr ist. Sie braucht deswegen nicht „besser“, aber auch nicht schlechter zu sein als die Affekt-

musik, ebenso wie wir ja auch Renaissance, Barock, Rokoko und Empire nicht als Wertkundgebungen vergleichen. Aber daß das eine wie das andere seine eigenen Stilgesetzlichkeiten und dementsprechend seine eigenen ästhetischen Normen habe, geben wir doch für die bildende Kunst zu — warum wollen wir es für die Musik bestreiten?

Mit dieser Stilwandlung nun hängt es zusammen, daß wir heute die Musik der unmittelbaren Vergangenheit — nennen wir sie Affektmusik, nennen wir sie illusionistische, nennen wir sie *romantische* Musik — möglichst nicht auf diese Eigenheiten, sondern mehr auf die dem heutigen Empfinden wichtigeren, unmittelbar *klangorganischen* Elemente hin zu hören bemüht sind. Wir übersehen dabei, daß dieses Affektuöse, Illusionistische, Romantische nichts Außermusikalisches, sondern ein grundlegender Bestandteil eben dieser Klangorganik ist und keineswegs nach Belieben anerkannt oder nicht anerkannt werden kann. Leugnen wir es, so eliminieren wir damit prinzipiell ein absolut Wesenhaftes dieser Musik, das heißt wir fälschen ihr Bild nach unseren Wünschen, anstatt es in seiner Eigenheit richtig zu erkennen und daran die Verschiedenheit zu begreifen. Darum können solche Betrachtungsweisen wohl gelegentlich zu interessanten Teilergebnissen führen, müssen aber dem Ganzen gegenüber versagen und an den Hauptfragen stumm vorübergehen. Es ist zum Beispiel heute üblich, die „poetische Idee“ bei Beethoven als Ausgeburt unmusikalischer Literatengehirne anzusehen. Von allen aber, die dies tun, hat noch nicht ein einziger eine präzise Antwort auf die Frage gegeben, *warum* ihr ideenloser Beethoven nicht einfach geschrieben hat „Ouvertüre in c-moll“, sondern Ouvertüre „Coriolan“.

Daß diese Ouvertüre in c-moll steht, soll nicht bestritten werden, für Beethoven aber war augenscheinlich „Coriolan“ wichtiger als c-moll, jenes das Primäre: die *ideelle Voraussetzung* für die Gestaltung der tonlichen Funktionen, das andere das Sekundäre. Wenn wir es umgekehrt sehen, so begehen wir einen Akt der Willkür und drehen den Sachverhalt um. Die Idee ist hier Bedingung der klangorganischen Formung. Man kann über das Gestaltungsprinzip als solches diskutieren, nicht aber es eigenmächtig anders darstellen, als es ist, nur weil dies den eigenen Neigungen besser entspricht. Die heutigen Schaffenden haben das eher erkannt als die heutigen Ästhetiker und Theoretiker. Darauf beruht die Abwendung der jüngeren Generation von den Meistern von Beethoven bis Wagner, die Hinneigung zu den älteren Meistern einer nicht *primär espressiv* empfundenen Musik.

So wäre demnach *eine* Musikästhetik unmöglich, und wir hätten statt ihrer eine Reihe von Einzelästhetiken für die verschiedenen Stilperioden?

Dieses ist allerdings der gegenwärtige Zustand. Die Frage wäre zu stellen, ob es möglich ist, aus ihm herauszugelangen. Daß dies wünschenswert sei, kann keinem Zweifel unterliegen. Es werden auch dann noch Meinungsverschiedenheiten zur Genüge übrigbleiben, einstweilen aber ist alles Disputieren über Musik ein Aneinandervorbeireden, denn wir sagen zwar alle „Musik“, aber jeder meint etwas anderes.

So wäre wohl die erste Voraussetzung einer Änderung die Feststellung, daß jeder recht hat. Nicht um einen diplomatischen Ausgleich zu schaffen, sondern weil es wirklich so ist. Die Einzelästhetiken, mit denen heute gearbeitet wird und mit denen früher gearbeitet wurde,

sind jede in ihrer Art richtig. Wenn man dies erkennt, muß man gleichzeitig erkennen, daß eine Musikästhetik nur möglich wird als *Wissenschaft von den Wesensgesetzen der Einzelästhetiken*. Sie muß diese Einzelästhetiken in sich so vereinen, daß sie in natürlicher Folge aus ihr hervorwachsen, aus ihr gerechtfertigt und wiederum in ihrer Bedingtheit und Zeitgebundenheit begreiflich gemacht werden. Damit sinkt das, was gegenwärtig die Hauptbedeutung jeder Einzelästhetik ausmacht: nämlich ihr Prinzip der *Wertbestimmung*, zu einer relativen, temporären Begleitcharakteristik herab. Die Aufgabe liegt nicht in der kritischen Abwägung der verschiedenen Wertbestimmungen, sondern im Begreiflichmachen ihrer Erscheinungen und deren Wechsel aus den grundlegenden Wesensbedingtheiten der Musik.

Als solche Wesensbedingtheiten können *nicht* gelten die besonderen Gesetzlichkeiten der Formgestaltung und der mit ihnen zusammenhängenden Gestaltungsnormen. Sie alle bedeuten bereits empirisch spezialisierte Wertbegriffe, solche aber sind Sekundärerscheinungen und nur innerhalb einer in sich geschlossenen Stilperiode anwendbar. Zu fragen ist vielmehr nach den *Ursachen*, aus denen sich diese Gesetzlichkeiten, Gestaltungsnormen, Wertbegriffe gebildet haben, nach den Ursachen ihrer Wandlung, nach der Gesetzlichkeit der Ursachen selbst. Diese Fragen aber führen auf die Fragen nach

[1] „Wir müssen dies begreiflich machen, daß diese Mannigfaltigkeit der vielen Philosophien nicht nur der Philosophie selbst — der Möglichkeit der Philosophie — keinen Eintrag tut: sondern daß solche Mannigfaltigkeit zur Existenz der Wissenschaft der Philosophie schlechterdings notwendig ist und gewesen ist, daß sie ihr wesentlich ist... Was das Individuum betrifft, so ist ohnehin *jedes ein Sohn seiner Zeit;* so ist auch Philosophie *ihre Zeit in Gedanken erfaßt.*" (Hegel.)

der Wesenheit der Musik überhaupt, nach dem Gemeinsamen aller Einzelästhetiken: nach dem Wesen des Klanges und der Empfindung, die aus ihm die Erscheinung schafft.

Daß wir heute einer solchen Betrachtungsart zustreben, ist das besondere Kennzeichen unserer Zeit — nicht nur in der Ästhetik, sondern ebenso in der schaffenden Kunst. Die Abwendung vom Wertbegriff, der stets ein Bedeutungsbegriff ist, die Hinneigung zur Freude an der Erscheinung als solcher, an der lebendigen Organik ihres Seins außerhalb auch der gefühlsmäßigen Zweckhaftigkeit, die vorbehaltlose Erkennung des Gewesenen als eines Gewesenen, sofern es Muster sein soll, als eines Seienden, sofern es für sich weiterlebt — dieses alles kann wohl durch Geschwätz nach außen hin verunstaltet, in seiner inneren Kraft und Wahrhaftigkeit aber nicht berührt werden. Ihm parallel geht die ästhetische Betrachtung als Lehre nicht vom Wert, sondern vom *Wesen* der Erscheinungen.

WESENSFORMEN DER MUSIK

(1925)

Ich möchte das Thema: „Wesensformen der Musik" dahin erläutern, daß ich Wesensformen als Gegensatz bezeichne zu Erscheinungsformen. Als Erscheinungsformen der Musik wären zu nennen etwa die Sonate, die Fuge usw. Alle diese Erscheinungsformen sind Individualisierungen der Wesensformen. Die Erscheinung wechselt, das Wesen bleibt bestehen, und wir werden die Erscheinung nur dann recht begreifen, wenn wir sie vom Wesen her erfassen. Dieses Wesen aber ist nicht zu verstehen als irgendein undefinierbares Etwas, das nur durch die Erscheinung uns erkenntlich werden kann. Auch das Wesen trägt in sich eine immanente Formgesetzlichkeit, oder genauer: Formbedingtheit, aus der sich die organische Konstitution der Erscheinungsformen erst als Folge ergibt. Von dieser immanenten Formbedingtheit *jenseits* des Erscheinungshaften möchte ich sprechen.

Es scheint allerdings etwas schwierig zu sein, gerade der Musik gegenüber den Weg zur Erkenntnis der wesenhaften Formbedingtheiten zu finden. Die Musik nimmt seit jeher eine Ausnahmestellung ein in der Ästhetik. Diese Ausnahmestellung ergibt sich aus zwei grundlegenden Wesenseigenheiten, nämlich

1. die Formgebilde der Musik sind *unsichtbar*, sie entbehren also im Gegensatz zu den Formgebilden der

bildenden Künste jeder Bezugnahme auf die Welt der sichtbaren Erscheinungen,

2. die Formgebilde der Musik sind im verstandesmäßigen Sinne *ungedanklich*, sie entbehren also im Gegensatz zu den Formgebilden der redenden Künste jeder Bezugnahme auf die Welt der begrifflichen Anschauungen.

Diese beiden, an sich negativen Charakteristika der musikalischen Erscheinungsformen, ihre Unsichtbarkeit und ihre Ungedanklichkeit, haben dazu geführt, das an sich mysteriöse Wesen des Kunstschaffens gegenüber der Musik gewissermaßen ins Okkulte zu steigern. Keine Kunst ist wohl in ähnlichem Maße zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen gemacht worden wie die Musik, keine Kunst hat sich allen dahingehenden Deutungen so willfährig erwiesen. Jede populäre Ästhetik läuft im Grunde darauf hinaus, daß Musik eine Art Zauberkunst, ein Wunder, eine Offenbarung sei — Offenbarung wohlbemerkt nicht im übertragenen Sinne als Kennzeichnung einer einzelnen außergewöhnlichen schöpferischen Leistung, sondern Offenbarung, unerforschliche und unenträtselbare Kundgebung im Hinblick gerade auf das Gesetzliche der Wesenhaftigkeit, die *Voraussetzungen* des ästhetischen Seins.

Einer solchen Kunst gegenüber könnte man naturgemäß nur *Wirkungen erfahren,* nicht *Ursachen ergründen.* Diese bleiben unerklärlich, sie greifen irgendwie unmittelbar in das Geheimnis des Lebens selbst ein. Während wir allen anderen Künsten gegenüber zur Aufstellung wissenschaftlich konkreter Anschauungstheorien gelangt sind, tappen wir bei der Musik fast durchweg im Dunkel. Die allgemeine Meinung geht dahin, daß der Musik auf dem Wege des Denkens schlechterdings nicht

beizukommen sei und der Erkenntnissuchende schließlich doch an irgendeiner Stelle den Sprung in das orphische Dunkel machen müsse, wo nur noch der Rausch weiterhilft. Wer diese Meinung von der Musik als dem Himmelskind nicht teilt, gilt als rettungslos unmusikalischer Gehirnmensch, dem eben das echte Gefühl für Musik fehlt.

Aus diesem Tatbestand erklärt es sich auch, daß die kritische Betrachtung der Musik in noch höherem Maße als die der anderen Künste zum Spielball jeder Laune des Gefallens und Mißfallens außerhalb jeglicher Verantwortlichkeit geworden ist. Denn da hier das Unerklärliche zum eigentlichen Kanon der ästhetischen Erkenntnis erhoben ist, so wirkt ein Urteil, das sich auf Erklärungen zu stützen sucht, eher verdächtig als überzeugend. Man nennt sich zwar gern das Volk der Dichter und Denker, wenn man aber einmal denken soll, so beschwert man sich über die „Intellektualisierung" der Kunstbetrachtung. Nach Pfitzner gibt es dem musikalischen Eindruck gegenüber keine andere Antwort als „wie schön ist das!" Wer sich mit diesem „wie schön ist das" nicht begnügt, sondern der Wesenserkenntnis dieses Schönen nachtrachtet, dem ist nicht zu helfen. Die einzigen Maßstäbe des Schönen werden gegeben durch allgemein anerkannte Werke, also aus der empirischen Erfahrung gezogen. Undenkbar aber ist irgendeine Erkenntnisnorm, die sich aus der Wesenheit der Kunst außerhalb vorhandener Schöpfungen ergäbe. Denn eben diese Wesenheit ist ja das Wunder, die Offenbarung, das absolut Unerklärbare und unerklärbar sein Sollende.

Wenn ich eben den Namen Pfitzner nannte, so geschah dies nicht aus einer polemischen Absicht, sondern

um das Gemeinte möglichst klar zu verdeutlichen. Nur zu diesem Zwecke möchte ich noch einen anderen, hiermit zusammenhängenden Punkt der Pfitznerschen „Impotenz"-Schrift erwähnen.

Pfitzner sieht den Unterschied aller anderen Künste gegenüber der Musik darin, daß die außermusikalischen Künste, wie er sagt, auf der „schöpferisch-bearbeiterischen Tätigkeit nach gegebener allgemeiner Begrifflichkeits- und Sichtbarkeitswelt" beruhen, während die Musik gar nichts Gegebenes vorfindet, so daß das Wesentliche der musikalischen Schöpfung in der Erschaffung dessen besteht, was die anderen als materielle und ideelle Gegebenheit bereits vorfinden. Das ist der Kern der Einfallstheorie. Der Musiker ist der Weltschöpfer. Er gestaltet nicht ein irgendwie Gegebenes, er ruft es aus dem *Nichts* hervor, und in dieser Zauberkraft der Erschaffung aus dem Nichts vollbringt er seine Höchstleistung. Hierauf beruht die Magie seiner Kunst und das Unvergleichbare, gleichzeitig Unergründbare der Musik.

Ich sagte soeben und betone es nochmals: wenn ich diese Ansichten Pfitzners erwähne, so geschieht es außerhalb jeglicher polemischen Tendenz. Das hier berührte Problem ist viel zu ernsthaft, als daß man es zum Gegenstand eines Zankes machen dürfte. Führe ich also eine gegnerische Meinung an, so geschieht es ausschließlich zu dem Zwecke, das Grundproblem möglichst deutlich zu machen. Ist es nämlich wahr, daß der Musiker aus dem Nichts das Etwas schafft, so steht er freilich auf einer anderen Linie als sämtliche übrigen Künstler. Wir müssen dann für seine Tätigkeit die *Erfindung* als das Grundlegende ansehen, Erfindung im Sinne der Offenbarung aus überweltlichen Höhen. Die Kunst, die solches möglich macht, wäre dann in der Tat

eine Kunst der Zauber und Wunder, ihre Gesetzlichkeit wäre ein unergründliches Mysterium, wir hätten ihr gegenüber keinerlei Kriterien, sondern dürften nur sagen: „Wie schön ist das!"

Es ist vielleicht kaum nötig auszusprechen, daß ich diese Meinung nicht teile. Ich glaube vielmehr, daß jene angebliche Höchstleistung des Musikers, nämlich die Erschaffung eines Etwas aus dem Nichts, überhaupt nicht stattfindet, sondern daß der Musiker innerhalb seiner Kunst genau die gleichen materiellen und ideellen Gegebenheiten vorfindet wie jeder andere Künstler. Es ergibt sich daraus, daß die schöpferische Höchstleistung des Musikers wie jedes anderen Künstlers in der *Gestaltung* der materiellen und ideellen Gegebenheiten zum künstlerischen Formgebilde beruht, und daß die Erfindung in der Musik wie in jeder anderen Kunst nur ein Teilvorgang des Grundvorganges der Gestaltung ist. Damit entfällt dann freilich die Offenbarungslehre, die Wundertheorie als Basis der Ästhetik. Wir werden zu der Frage gedrängt, welches denn diese materiellen und ideellen Gegebenheiten der Musik außerhalb des künstlerischen Gestaltungsaktes seien. Wird ihr Vorhandensein behauptet, so müssen sie sich benennen lassen, und wir müssen aus ihnen die Kriterien der Musikerkenntnis ableiten können. Denn in ihnen hätten wir ja dann das zu sehen, was ich *Wesensformen* nannte, also das stets Gleichbleibende, Unveränderliche, wovon das Kunstwerk selbst nur die jeweilige individualisierte Erscheinungsform darstellt.

Ich werde nun versuchen, diese Meinung zu begründen. Bevor ich dies aber tue, möchte ich ausdrücklich bemerken, daß es sich bei der hier angewandten Gegenüberstellung zweier Erkenntnistheorien nicht etwa um

die Entscheidung zwischen falsch und richtig handeln kann. So einfach liegen die Dinge nicht. Es ist mit der Wundertheorie in der Musik nicht anders als mit allen Wundertheorien. Sie sind nämlich in sich ganz richtig, und indem ich dem angeblichen Wunder den Charakter des Zauberhaften, Außernatürlichen nehme, bestreite ich keineswegs das Wunderbare im höheren Sinne. Das Natürliche hört deswegen nicht auf, ein Wunderbares zu sein, weil ich seine naturhafte Gesetzlichkeit erkenne. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß das Wunder hier als Auswirkung der *Magie*, dort als Erkenntlichwerden *naturhafter Kräfte* erscheint. Der Rundfunk etwa ist für mich geradeso ein Wunder wie für den Südsee-Insulaner, nur halte ich ihn nicht für Zauberei, sondern bin mir der Kräfte bewußt, die dieses Wunder zuwege bringen. Nicht anders ist es mit der Wundertheorie in der Musik. Das Wunderbare des Kunstgeschehens wird dadurch weder gestört noch profaniert, daß ich mir den Heiligen Geist nicht als eine vom Himmel herabschwebende Taube vorstelle. Was gestört wird, ist allenfalls der Aberglaube und Fetischismus der Ästhetik. Aber sogar in dieser Beziehung werden wir uns darüber klar sein müssen, daß Aberglaube und Fetischismus der Ästhetik sehr bedeutsam und fruchtbar gewesen sind für die Kunst selbst, der sie zugehören. Ich werde auf dieses wichtige Moment noch später zurückkommen und möchte mich hier nur dagegen verwahren, daß meine Ausführungen etwa als einfache Opposition zu dem vorher Gesagten aufgefaßt werden. Opposition sind sie nur insofern, als ich ein Wunder nicht für Zauberei und die Erkenntlichmachung naturhafter Gegebenheiten und Zusammenhänge nicht als Vernüchterung der Kunst ansehe.

Ich hatte anfangs auf zwei besondere Eigenheiten der musikalischen Formgebilde hingewiesen, durch die sie sich von denen aller anderen Künste unterscheiden: ihre Unsichtbarkeit und ihre Ungedanklichkeit. Auf diesen beiden Eigenheiten beruht die besondere Prädisposition zur Interpretierung der Musik als Zauberkunst. Wir wissen nun aber sehr wohl, daß es Gebilde und Funktionen gibt, die unsichtbar und ungedanklich und deswegen doch nicht außernatürlich sind. Zu diesen Gebilden gehören die musikalischen Formen. Sie sind Formungen eines absolut realen Materiales, eines Materiales, das im naturwissenschaftlichen Sinne genau so gegenständlich und organisch bestimmt ist, wie Stein, Holz, Leinwand, Farbe, eines Materiales, das die verschiedenartigsten Behandlungsmöglichkeiten im rein technischen Sinne zuläßt, eines Materiales, mit dem man experimentieren, das man analysieren und messen kann. Dieses Material der Musik ist die *Luft*, und die Werkzeuge der Musik, die wir kennen, Menschenstimme, Instrumente aller Arten, sind Werkzeuge zur Bearbeitung dieses Materiales.

Wir könnten also die Musik im Hinblick auf den substantiellen Charakter ihres Materiales geradezu den bildenden Künsten beizählen, sie stimmt mit ihnen völlig überein darin, daß sie ein naturhaft gegebenes Rohmaterial durch Werkzeuge von verschiedenartiger Beschaffenheit bearbeitet. Damit erübrigt sich für den heutigen Zweck eine weitere Untersuchung über die Ungedanklichkeit der Musik. Gedanke und Begriff als Gestaltungsmittel der abstrakten Vorstellungswelt kämen ja nur in Frage, wenn ein konkretes Gestaltungsmaterial nicht vorhanden wäre. Das Material als solches ist aber bei der Musik ebenso vorhanden wie bei den bildenden

Künsten. Der Unterschied besteht zunächst lediglich darin, daß die entstehenden Erscheinungen dort sichtbar, hier unsichtbar sind, das heißt im einen Fall sich an die Sinnesempfindung des Auges, im anderen Fall an die des Ohres wenden. Das ist kein prinzipieller Gegensatz, sondern nur ein Unterschied der *Mittel* und *Wirkungsart*. Eine Verschiedenheit im tieferen Sinne kann hier nicht konstatiert, eine Unvergleichbarkeit der Musik mit den bildenden Künsten unmöglich anerkannt werden.

Nun ist freilich nicht zu übersehen, daß durch den Aggregatzustand des zu bearbeitenden Rohmateriales ein erheblicher Unterschied zwischen Musik und bildenden Künsten geschaffen wird. Die bildenden Künste gestalten am festen Rohmaterial. Ihre Formen müssen daher starre, ruhende Formen sein und bleiben als solche auf die Wahrnehmungssphäre des Raumes beschränkt. Die Musik gestaltet nicht am festen, sondern dem Aggregatzustand nach gasförmigen Rohmaterial. In diesem Material sind starre, ruhende Formbildungen unmöglich, die Formen müssen vielmehr *fließend* und *beweglich* sein. Als fließende und bewegliche Formen gehören sie zwei Wahrnehmungssphären an: der der *Zeit* und der des *Raumes*. Sie können also zeitliche oder räumliche oder zeiträumliche Formgebilde sein, je nachdem das Moment des Fließens oder der Bewegung, der Kontinuität des zeitlichen oder des räumlichen Nacheinander besonders hervortritt. In beiden Fällen sind sie *kontinuierliche* Formen. In der Kontinuität und der Unsichtbarkeit beruht ihr wesenhafter Gegensatz zu den Formen der bildenden Künste. Dieser Gegensatz ergibt sich aus der Wesenhaftigkeit ihres Materiales.

Ich möchte, um das Gesagte zu verdeutlichen, Sie bit-

ten, sich die Bedeutung der Materialbeschaffung für die Wesensform eines Kunstgebildes an einer Kunst klarzumachen, deren Material dem dritten Aggregatzustand angehört und die also in dieser Beziehung zwischen der bildenden Kunst und der Musik steht. Es ist dies die *Wasserkunst*. Sie ist ja heut nur noch wenig üblich, hat aber in nicht weit zurückliegenden Zeiten, namentlich in Verbindung mit den bildenden Künsten, eine nicht unbedeutende Rolle gespielt und in einzelnen Fällen die Architektur und Plastik direkt bestimmt. Die Formgebilde der Wasserkunst sind ihrer Wesensnatur nach gewissermaßen Mittelerscheinungen zwischen den Formgebilden der bildenden Künste und der Musik. Auch sie beruhen auf der Gestaltung eines naturhaft gegebenen Rohmateriales, das sich sichtbar darstellt, also der Sinnesempfindung des Auges zugewandt ist. Da aber der Aggregatzustand dieses Materiales nicht fest, sondern flüssig ist, können diese Formgebilde der Wasserkunst nicht starr und ruhend sein, sondern vermögen sich nur, ähnlich wie die musikalischen Erscheinungen, als kontinuierliche Formen darstellen. Sie vereinen in sich also einen Teil der Vorzüge wie der Beschränkungen sowohl der bildenden Künste als der Musik, insofern entbehrt das flüssige Material der vorbehaltlosen Einseitigkeit, die eine absolute Selbständigkeit der Formentfaltung gewährleistet. Wäre es nicht nur sichtbar, sondern auch starr, so würde der Zwang zur Kontinuität der Form fortfallen, und dann gäbe es eine rein plastische Kunstform, wie etwa das Eis sie ermöglicht. Wäre das Material nicht nur flüssig, sondern auch unsichtbar, so würde die Bindung an die räumliche Ruhe fortfallen, und dann wäre es — Musik. So ist es von jedem ein Teil, aber keines ganz, eine Zwischenerscheinung, die als solche

indessen die Eigenheiten der beiden gegensätzlichen Haupterscheinungen verdeutlicht.

Wir haben nun schon einiges gefunden, was zur Kennzeichnung der Wesensformen der Musik dient:

1. Die Musik gestaltet ein substantielles Rohmaterial wie die bildenden Künste.
2. Der Unterschied diesen gegenüber ergibt sich aus dem Aggregatzustand dieses Rohmateriales. Er bedingt die Gestaltung in kontinuierlichen Formgebilden.
3. Diese Kontinuität ist die des zeitlichen Fließens und der räumlichen Bewegung, beide dem Auge nicht erfaßbar, nur dem Ohre wahrnehmbar.

Jedes musikalische Formgebilde ist also wahrnehmbar nur mittels Zeit- und Raumempfindung, wie beide durch das Material der tönenden Luft dem Gehör bewußt werden. Es gibt keine Musik, auf die dieses nicht zutrifft. Hier ist kein Zauber, keine Mystik und ganz und gar nicht eine Erschaffung aus dem Nichts, man müßte denn auf dem Standpunkt stehen, daß Luft nichts sei. Hier ist vielmehr die absolut richtige Art der Erfassung und Behandlung eines naturhaft gegebenen Rohmateriales nach den aus der Beschaffenheit dieses Materiales sich ergebenden Wahrnehmungsgesetzen.

Es wäre nun zu fragen, wie es möglich wird, Formgebilde der Luft zu schaffen, an denen sich Zeit- und Raumempfindung kontinuierlich auswirken. Denn wenn wir auch die prinzipielle Vergleichbarkeit der Materialsubstanz zwischen Musik und bildenden Künsten zugeben, so bleibt doch immer der große Unterschied, daß für die bildenden Künste *Vorbilder* der Nachahmung in der sichtbaren Erscheinungswelt ohne weiteres, also naturhaft gegeben sind, für die Musik dagegen nicht.

Der Vergleich scheint also zuzutreffen nur in bezug auf das Vorhandensein des Materiales selbst, nicht in bezug auf die Gewinnung der Form. Jegliche Form der bildenden Kunst ist irgendwie ableitbar aus der Nachahmung, bei der Musik scheint dies nicht möglich zu sein, soweit eben von künstlerischen Formgebilden die Rede ist.

Ich bin nun allerdings der Meinung, daß eben das, was ich als „Wesensformen" der Musik bezeichnete, in genau dem gleichen Maße aus der Nachahmung ableitbar ist wie die entsprechenden Wesensformen der bildenden Künste und daß der hier bestehende Unterschied wiederum kein anderer Unterschied ist, als lediglich der des Materiales und der sich daraus ergebenden Wahrnehmungsgesetze. Erkennen wir nämlich als Voraussetzung der musikalischen Wesensformen die tönende Wahrnehmung der Zeit- und Raumempfindung, so müssen notwendig die Urbilder der musikalischen Formgebilde in den Wahrnehmungen der Zeit- und der Raumempfindung enthalten sein. Das Verhältnis zwischen Natur und Kunst muß dann auch in der Musik geradeso aus der Nachahmung ableitbar sein wie in der bildenden Kunst, nur daß in der Musik das Vorbild sich nicht sichtbar dem Auge darstellt, sondern daß es als Zeit- und Raumempfindung dem Ohr zur tönenden Wahrnehmung gelangt. Drastisch gesprochen: alle musikalischen Formgebilde beruhen im wesentlichen auf der *Nachahmung* von Zeit- und Raumempfindungen. Diese werden durch die jeweilige künstlerische Leistung zu individuell selbständigen Formerscheinungen gestaltet, geradeso unabhängig, aber auch geradeso abhängig von der naturhaften Zeit- und Raumempfindung, wie etwa der Plastiker von der menschlichen Gestalt. Es gibt keine musikalische Form, die nicht im Kern ihres

Wesens auf ein empirisch gegebenes Bewußtwerden der Zeit- und Raumempfindung Bezug nähme. Aus ihm gewinnt sie die Gesetze der Gestaltung im einzelnen. In diesem Bewußtseinsleben der Zeit- und Raumempfindung in uns ruhen die Voraussetzungen der musikalischen Formgestaltung.

Wenn ich also die Wesensform der Musik bezeichne als eine Nachahmungsform, so möchte ich nicht dahin mißverstanden werden, als dächte ich an malende, programmatische oder affektdarstellende Musik. Das sind Naturalismen im einzelnen. Sie haben nichts zu tun mit der hier gekennzeichneten Wesenheit aller, auch der äußerlich beziehungslosesten Formen zu den Gegebenheiten der beiden Grundempfindungen. Ich will versuchen, dieses an Beispielen zu verdeutlichen.

Es ist bekannt, daß in jeder Musik, namentlich in der einstimmigen, wie sie heut noch bei unzivilisierten Völkern vorkommt, das *Motiv* eine besondere formbildnerische Bedeutung hat. Der Kern dieser Gesänge besteht meist aus einem kurzen melismatischen Gebilde, das in verschiedene Tonlagen übernommen, figurativ oder rhythmisch variiert wird, aber doch irgendwie als Grundgestalt erkennbar, zum mindesten dem Ausführenden bewußt bleibt. Man kann nun ein solches Motiv in bezug auf die Besonderheit seiner Struktur, die Art der verwendeten Töne und Rhythmen betrachten — dies wäre eine bereits die Erscheinungsform betreffende Art der Analyse, durch die ich etwa siamesische von chinesischen oder überhaupt exotische von europäischen Motiven sondern und ihre Verschiedenheit charakterisieren könnte. Die Wesensform des Motives wird von diesen Unterschieden nicht berührt. Sie läßt sich dahin bezeichnen, daß das Motiv an sich eine *Zeiterscheinung*

ist, und zwar der Art seiner Verwendung nach Symbol einer Zeiteinheit, die durch Wiederholung, Unterbrechung, nochmalige Wiederkehr einen Zeitablauf empfindungsmäßig bewußt macht, also eine Zeitempfindungsform schafft. Wie diese im einzelnen beschaffen ist, welches Tonsystem ihr zugrunde liegt, ob Viertel- oder ganze Töne, nach welchen Prinzipien die Wiederholungen ausgeschmückt werden, welchen Ausdruckscharakter das Motiv trägt, ob es ein primär rhythmisches oder primär melodisches Motiv ist, das alles sind Unterfragen.

Die Wesensform des Motives beruht darin, daß es eine Zeitgestalt ist, ein Urtypus der Zeiteinheit, eine Zeitnorm, aus der sich weiterhin nach dem Prinzip der Kontinuität die Zeitform entfaltet. Das Motiv ist also dem Wesen nach eine Übertragung der Zeitempfindung in das Material der Musik, die motivisch gegliederte Form ist das Bewußtmachen eines Zeitablaufes als Musikablauf, das heißt die Übertragung der sukzessiv gerichteten Zeitempfindung auf das Gestaltungsmaterial der Musik und die Gewinnung einer Kunstform durch Bewußtmachen dieser Zeitgliederung. Diese Wesensbedeutung des Motives als des Zeitsymbols bleibt stets die gleiche, ob es nun in einem Negergesang oder in einer Partitur von Strauß erscheint. Das nachahmende Wesen des Motives liegt also nicht etwa darin, daß es vielleicht einen Naturruf in seiner Tonfolge nachahmt, sondern daß es als klangliches Zeitgebilde durch das Mittel der Wiederholung und Umschreibung eine neue, klangliche Zeitempfindung künstlich schafft.

Zweites Beispiel: der *Zusammenklang*. Der grundlegende Unterschied zwischen dem Zusammenklang und dem Einklang besteht darin, daß uns im Zusammenklang nicht die einzelnen Töne als solche, sondern der

Abstand zwischen ihnen, der Zwischenraum, das Intervall bewußt wird, so daß die Töne selbst nicht als Eigenerscheinungen, sondern als Abgrenzungen wirken. Der Zusammenklang an sich ist also, wie schon die Bezeichnung Intervall Zwischenraum andeutet, eine primäre Raumerscheinung. Als solche ist sie bestimmbar nach zwei Gesichtspunkten:

1. der Entfernung der Töne voneinander,
2. der Lage der Töne im Tonraum.

Die *Entfernung* der Töne voneinander ist eine räum liche Verhältnisbeziehung, also eine Terz etwa ist eine Terz, ob sie nun im Baß oder im Sopran erscheint. Hier spricht lediglich die Entfernungsempfindung, die als solche relativ ist. Die Lage der Töne im Tonraum dagegen wird bestimmt durch Höhen- und Tiefenvorstellungen, und diese ergeben sich aus der räumlichen Volumina der Klänge. Die Bezeichnungen von hoch und tief in der Musik entsprechen der Empfindung von leicht und schwer und sind ohne weiteres begründbar aus der materialen Beschaffenheit der für die Erzeugung der Klänge erforderlichen Luftquantitäten.

Wir erkennen also in dem Gebilde des Zusammenklanges zwei Weseneigenheiten:

1. die Wirkung auf die Entfernungsempfindung,
2. die Wirkung auf die Gewichtsempfindung.

Beide sind elementare Eigenheiten der Raumempfindung. Der Zusammenklang als Tatsache der Gehörswahrnehmung ist daher die gleiche wesenhafte Grunderscheinung für das Bewußtmachen der klanglichen Raumempfindung, wie das Motiv für das Bewußtmachen der klanglichen Zeitempfindung.

Im Phänomen des Zusammenklanges werden demnach die Klänge zu *räumlich* wirkenden Kräften und

als solche den Gestaltungsgesetzen des Raumes untertan. Wie im Nacheinander des Motives die Nachahmungseinheit der Zeitempfindung, so ist im Übereinander des Zusammenklanges die Nachahmungseinheit der Raumempfindung gegeben. Damit sind hier wie dort die naturhaften Vorbilder gegeben für die Gestaltungsphantasie des Künstlers: Motiv und Zusammenklang, beide sich darstellend im Material der tönend schwingenden, unsichtbar bleibenden Luft, beide durch die Beschaffenheit dieses Materiales zur fließend bewegten Formgestaltung, zur Kontinuität des zeitlich räumlichen Ablaufes bestimmt.

Damit scheinen mir die Wesensformen der Musik in ihren allgemeinsten Voraussetzungen gekennzeichnet zu sein. Es sind damit gleichzeitig die beiden Grundrichtungen für die Entfaltung des musikalischen Formlebens angedeutet:

die Gestaltung des Formorganismus durch kontinuierliche Ausbreitung des *motivischen* Zeitgebildes,
die Gestaltung des Formorganismus durch kontinuierliche Ausbreitung des *zusammenklingenden* Raumgebildes.

Es ist damit auch gleichzeitig hingewiesen auf die beiden Grundarten der Klangerzeugung

1. durch die singuläre *Gesangstimme* als Gestaltungsmittel des motivisch organisierten Zeitgebildes,
2. durch das der klanglichen Vervielfältigung zustrebende mechanische *Instrument* als Gestaltungsmittel des zusammenklanghaft organisierten Raumgebildes.

Ich hatte vorhin gefragt, welcher Mittel sich der musikalische Gestalter bedient, um Zeit- und Raumempfindung ohne Inanspruchnahme gedanklicher oder sicht-

barer Vorbilder zu Formgebilden zu schaffen? Als solche Mittel wurden nun erkannt

das *Motiv,* als Einheit der klanglichen Zeitempfindung,
der *Zusammenklang,* als Einheit der klanglichen Raumempfindung.

Nun wäre weiter zu fragen nach den Mitteln, durch die sich die weitere Ausgestaltung der Formgebilde vollzieht.

Bei dem Zeitgebilde des Motives habe ich das Mittel der Formorganisation bereits erwähnt: es ist die *Wiederholung.* Wiederholung, für die es erst von sekundärer Bedeutung ist, ob sie eine exakte oder ausgeschmückte Wiederholung ist, ob die Wiederholung sich an das rhythmische oder melodische Erinnerungsvermögen wendet. In dem Appell an die Erinnerung liegt das Entscheidende, liegt die Gewinnung der Nacheinander-Vorstellung, der Kontinuität der Zeitempfindung. Sie werden unter den motivisch organisierten Formen aller Zeiten und aller Völker keine finden, die sich nicht dieses Organisationsprinzipes der Wiederholung bedient. Somit beruht das Wesenhafte aller motivisch gestalteten Zeitempfindungsgebilde auf dem Gestaltungsmittel der Wiederholung.

Das Raumgebilde des Zusammenklanges hatte ich bezeichnet als beruhend auf der gleichzeitigen Wahrnehmung der Entfernungs- und der Schwergewichtsempfindung. Hier kann das Mittel der Formorganisation nicht gewonnen werden durch Wiederholung, sondern eine kontinuierlich sich ausbreitende Form kann hier nur geschaffen werden durch den Wechsel der Entfernungs- und Schwergewichtsempfindung: durch die *Veränderung.* Daher beruht das Wesen jeder auf den Zusammenklang gegründeten Musik darin, daß der Zusammen-

klang durch wechselnde Mischung der Klangentfernungen und Klangvolumina zum Bewußtmachen der Veränderung, das heißt der Bewegung, der räumlichen Entfaltung führt. Das Motiv als Zeitempfindungs-Einheit kann dauernd unverändert wiederholt werden, die Variierung ist hier erst ein sekundäres Mittel der Formgestaltung, ein Schmuck. Der Zusammenklang als Raumempfindungseinheit würde durch einfache Wiederholung seinen Wesenscharakter verlieren und schließlich nur noch als zeitliche Motiverscheinung wirken. Das Gesetz seiner kontinuierlichen Gestaltung liegt im Zwange zur Veränderung.

Dieser Veränderungszwang beruht auf dem Zwange zur Bewußtmachung der Raumempfindung durch die *Bewegungsempfindung*. Sie stellt sich uns tönend dar als Empfindung von Konsonanz und Dissonanz.

Es ist bekannt, daß die Ansichten darüber, was als Konsonanz und was als Dissonanz zu gelten habe, im Laufe der Jahrhunderte einem dauernden Wechsel unterworfen waren. Ohne nun die Problematik dieser bis zur Gegenwart ungelösten und niemals lösbaren Frage unterschätzen zu wollen, glaube ich sagen zu dürfen, daß eben das Wesenhafte des Konsonanz- und Dissonanzbegriffes durchaus unabhängig ist von der jeweiligen Auffassung dessen, was man als Konsonanz oder Dissonanz bezeichnet. Diese Auffassung muß notwendig mit den Zeiten wechseln, und dementsprechend werden auch die wissenschaftlichen Erklärungen wechseln. Denn Konsonanz und Dissonanz sind nur Symbole unserer räumlichen Bewegungsempfindung. Es kann die akustisch und musiktheoretisch vollkommene Konsonanz der Oktave dissonierend, es kann umgekehrt die große Septime konsonierend wirken. In beiden Fällen

ergibt sich die Wirkung nicht aus der Erfüllung akustischer oder musiktheoretischer Gesetzlichkeiten, sondern aus der Wirkung auf unsere Bewegungsempfindung.

Auf ihr Wesenhaftes gesehen, sind also Konsonanz- und Dissonanzbegriff Symbole der Veränderung überhaupt, auf deren Wirken die Kontinuität der Raumempfindungsformen beruht.

So hätten sich bisher ergeben zwei große Kategorien von Wesensformen der Musik:

Zeitempfindungsgebilde und Raumempfindungsgebilde.

Beide beruhen auf der Nachahmung:

Die Zeitempfindungsgebilde, gegründet auf die Wesenseinheit des Motives, werden zur kontinuierlichen Zeitform gestaltet durch das Mittel der Wiederholung,

die Raumempfindungsgebilde, gegründet auf die Wesenseinheit des Zusammenklanges, werden zur kontinuierlichen Raumform gestaltet durch das Mittel der konsonanten und dissonanten Veränderung.

Die Frage liegt nahe, ob nun diese beiden großen Kategorien von Wesensformen stets vorhanden sind, das heißt ob sie gleichzeitig erscheinen, oder ob sie verschiedenen Geschichtsepochen angehören, ob sie überhaupt immer getrennt voneinander auftreten, oder ob sie sich miteinander zu zeiträumlichen Gebilden mischen?

Die Beantwortung dieser Fragen würde nun weit hineinführen in das Gebiet sowohl der speziellen Musikgeschichte als auch der speziellen Musikästhetik, und beide zu betreten möchte ich heut vermeiden, da es nicht zum Thema gehört. Nur so viel glaube ich aus-

sprechen zu dürfen, daß eben hier, wo sich der Eingang zur Sonderästhetik der musikalischen *Erscheinungsformen* zeigt, die tiefe Verbundenheit dieser Formen mit den Formen des menschlichen Empfindungslebens überhaupt erkennbar wird.

Es läßt sich beobachten, daß zum Beispiel die Raumempfindungsprobleme, musikalisch gesprochen: die Zusammenklangsprobleme überhaupt erst von der Zeit an auftauchen, wo die Raumproblematik also solche das Denken und Empfinden beschäftigt, und es würde zweifellos möglich sein, eine unmittelbare Parallelität nachzuweisen zwischen der Heranbildung der *perspektivischen* Gestaltung in der bildenden Kunst und der Heranbildung der *harmonischen* Gestaltung in der Musik. Beide sind absolut identische Erscheinungen der gleichen, primär räumlich orientierten Empfindung.

Es ergibt sich daraus eine geschichtliche Abwechslung zwischen den Formgebilden der Zeit- und denen der Raumempfindung. Die älteren sind die Gebilde der Zeitempfindung, motivisch organisiert, durch das Mittel der Wiederholung zur kontinuierlichen Erscheinung gestaltet, in der singenden Stimme sich darstellend. Ihnen folgen als Erzeugnisse späterer Epochen die Raumempfindungsgebilde, zusammenklanghaft organisiert, durch das Mittel der konsonanten und dissonanten Veränderung, das heißt das Mittel der Modulation zur kontinuierlichen Erscheinung gestaltet, in der Vielheit der instrumentalen Klangbrechung sich darstellend.

Dieses sind natürlich nur die in allgemeinen Zügen angedeuteten Wesenskontraste. Stehen sie sich im allgemeinen gegensätzlich gegenüber, so sind sie doch wiederum nur wechselnde Formungen des einen gemeinsamen Gestaltungsmateriales und als solche auseinander

erwachsen. Diese innere Verbundenheit beider Gestaltungsarten wird besonders auffallend erkennbar an der Kunst jener Epoche, in der sich der Wechsel vom primären Zeit- zum primären Raumempfinden vollzieht, nämlich an der *Polyphonie* des Mittelalters.

Die polyphonen Formen sind dem Wesen nach primär Zeitempfindungsgebilde, sie sind motivisch gegliedert, in sich wiederholungsmäßig gestaltet, und sie führen dieses Prinzip der Wiederholung durch auf mannigfaltigste Weise, namentlich durch das Mittel der Imitation, die auch als Verkürzung und Vergrößerung, also zeitlich variiert, erscheint. Eben durch dieses Mittel aber gewinnen sie sich den Zusammenklang. Im Wesenhaften beruht er auf der kombinatorischen Verflechtung mehrerer Zeitempfindungsgebilde, aus deren Gleichzeitigkeit sich als scheinbare Nebenwirkung das Raumgebilde des Zusammenklanges ergibt. Im gleichen Maße, wie dieser Zusammenklang führende Bedeutung erlangt, erhält die klangliche Raumempfindung dominierende Geltung.

Es tritt nun das Streben nach Bewußtmachen der Zusammenklangsveränderung an die Stelle des Strebens nach Bewußtmachen der motivischen Kontinuität. Sie können dieses Ineinanderwirken von Zeit- und Raumempfinden noch heut deutlich beobachten an der Form des *Kanons,* je nachdem Sie ihn vorwiegend motivisch oder zusammenklanghaft hören. Dabei ist freilich zu bemerken, daß unsere heut üblichen Kanons — sowohl die volksliedmäßigen als auch etwa ein Stück von der Art des „Fidelio"-Kanons — schon von vornherein zusammenklanghaft konzipiert sind, sich der alten Form also nur im archaisierenden Sinne bedienen. Aber auch in dieser abgeschwächten Art vermögen sie uns doch

noch wenigstens eine Ahnung zu geben von den eigentümlichen Wirkungsmöglichkeiten der Formgestaltung durch die Zeitempfindung. Der besondere Reiz, den wir hier oder auch beim Verfolgen imitierender Einsätze von Fugenstimmen spüren, ist sozusagen ein Rudiment jenes großen Empfindungskomplexes zeitlich gestalteter Klangformen, aus denen sich einstmals ein ganzes Weltbild musikalischer Kultur aufgebaut hatte.

Andererseits trägt die Einstellung der Formgestaltung auf die Schaffung von Raumempfindungsgebilden Wirkungsmöglichkeiten in sich, die den Zeitempfindungsformen fremd und unerreichbar sind. Hierzu gehören alle Wirkungen sowohl statischer als dynamischer Art.

Das Wesen der *statischen* Wirkungen möchte ich dahin kennzeichnen, daß sie auf der Erzielung einer absoluten Proportionalität der Klangentfernungen und Klangvolumina über dem Fundament des Basses beruhen, wie namentlich in der Formenwelt Bachs und Händels.

Das Wesen der *dynamischen* Wirkungen beruht auf der Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der Bewegungsempfindungen, die sich in ihrer stärksten Auswirkung als Erschütterung, Ergriffenheit, Erhabenheit, also als unmittelbare Gefühlsreize kundgeben, wie sie etwa die Musik Beethovens auslöst.

Auch diese uns noch so unmittelbar nahestehenden Schöpfungen werden wir, ohne damit die Genialität des Schöpfertumes im mindesten anzutasten, erkennen müssen als beruhend auf der Gestaltung von Raumempfindungen durch die Materie der Luft, Raumempfindungen, die sich aus der Raumeinheit des Zusammenklanges durch das Mittel der Zusammenklangsveränderung zur

kontinuierlichen Bewegungsform gestalten. Welcher Art die Bewegungsimpulse sind, wie sie sich mischen und ineinandergreifen — das ist Sache des Künstlers und kennzeichnet die Erscheinungsform. Aber ihre Gewinnung setzt auch beim höchststehenden Künstler die Bezugnahme auf die Wesensform voraus, die, an sich gestaltlos, die Gesetzmäßigkeit jeder Gestalt bestimmt.

In dem Hinweis, daß solche Wesensform für die Musik genau so gegeben sei wie für jede andere Kunst, lag der Zweck meiner Ausführungen. Ich kann von dem Schöpfer einer Statue sagen, er habe eine ideale Formung der menschlichen Gestalt geschaffen. Aber ich kann nie von ihm sagen — und sei er der größte Bildhauer aller Zeiten — er habe die menschliche Gestalt erfunden, die ist *da* und kann nicht erfunden werden. Genau so wenig erfindet der Musiker.

Auch sein Schaffen ist Bearbeiten eines naturhaft gegebenen Materiales nach naturhaft gegebenen Mustern, nur daß diese von anderer Beschaffenheit und Struktur sind als die des Künstlers, der in Stein und Farbe gestaltet. Aber ein Tonleben an sich, ein Tonleben, das sich als Geschenk irgendeiner Gottheit dem Musiker auf dem Wege der Offenbarung mitteilt, ein Tonleben als absolute Erfindung des menschlichen Geistes außerhalb aller sonst für diesen Geist bestehenden naturhaften Gegebenheiten — ein solches Tonleben *gibt es nicht.* Dieses Tonleben ist das Beziehungsleben von Empfindungen und beruht auf der nachahmenden Umsetzung dieses Empfindungslebens in die Materie der klingenden Luft, aus deren besonderer Wesensbeschaffenheit es die Wesensformen seiner Gestaltung empfängt.

Man könnte vielleicht sagen: nun gut, sei es so oder sei es anders — was liegt schließlich daran? Solche

Fragen mögen Gegenstand der spekulativen Betrachtung sein — praktisch ist es schließlich belanglos, ob eine Sinfonie von Beethoven das Produkt unmittelbar göttlicher Intuition oder intuitive Gestaltung naturhafter Gegebenheit ist — es genügt, daß sie da ist, und der Streit über die Herkunft ist müßiger Zeitvertreib. So gesehen, würde dies freilich zutreffen. Es trifft aber schon nicht mehr zu, wenn wir den Versuch machen, das geschichtliche Erscheinungsleben der Musik zu begreifen, denn dann muß uns doch die Frage kommen, *warum* eigentlich die Menschen zu verschiedenen Zeiten *so* verschiedenartige Musik gemacht haben. Diese Frage wird unabweisbar, wenn wir uns der Musik unserer eigenen Zeit zuwenden und konstatieren müssen, daß sie erheblich abweicht von der Musik der unmittelbaren Vergangenheit. Wenn wir dieser Beobachtung weiter nachgehen, werden wir schließlich finden, daß die ästhetische Grundeinstellung nicht etwas so Belangloses ist, wie es soeben schien, sondern daß Kunst und Ästhetik jeder Zeit sich deutlich ineinander spiegeln.

Eine Kunst, die ihre Ästhetik auf den Untergrund einer mystischen Offenbarungstheorie baut, muß notwendig eine andere Kunst sein als eine, die im Schaffenden den Gestalter naturhaft bedingter Gegebenheiten sieht. Umgekehrt: eine Kunst, die den Materialwert der Kunstform betont, kann sich nicht auf eine okkultistisch gerichtete Ästhetik stützen.

Ich komme hier auf eine eingangs gemachte Bemerkung zurück. Dort sagte ich: wir müssen uns darüber klar sein, daß Aberglaube und Fetischismus der Ästhetik sehr bedeutsam und fruchtbar gewesen sind für die Kunst selbst, der sie zugehören. Aus diesem Grunde lehnte ich es von vornherein ab, die Gegenüberstellung

anderer Ansichten mit den meinigen im Sinne von falsch und richtig zu interpretieren.

In Wahrheit handelt es sich nicht um diese Gegensätze, sondern ihre Bewußtmachung kann nur dazu dienen, uns den Wechsel zweier Kunstanschauungen, damit aber den Wechsel zweier Arten der künstlerischen Produktion überhaupt deutlich zu machen. In der *Erkenntlichmachung* dieses Wechsels sehe ich die Hauptaufgabe, und im Hinblick darauf dürfte auch die ästhetische Betrachtung den Charakter der müßigen Gedankenspielerei verlieren.

Die Lehre von der Musik als der außerhalb der Reihe aller übrigen Künste stehenden Kunst, die Lehre, die bei Schopenhauer dazu führt, Musik als unmittelbare Kundgebung des Willens anzusehen, während die anderen Künste der Vorstellungswelt der Ideen angehören — diese Lehre ist die notwendige Folgeerscheinung einer Musik, die mit steigender Bewußtheit sich als Sprache der *Affekte* gestaltet, das heißt einer Musik, deren Wesen — wie ich es vorhin in bezug auf die Musik Beethovens bezeichnete — auf der Mannigfaltigkeit der Bewegungsempfindungen beruht und die sich in ihrer stärksten Auswirkung als Erschütterung, Ergriffenheit, Erhabenheit kundgibt, also als unmittelbare *Gefühlsreizung*. Ich habe diese Wirkungen zusammenfassend als dynamische Wirkungen bezeichnet, worunter ich nicht nur Wirkungen von Klangstärken-Kontrasten verstehe, sondern Gestaltung von Bewegungsempfindungen aller Art, also ebenso melodischer, rhythmischer und koloristischer Bewegungsempfindungen.

Auf der Möglichkeit, Bewegungsempfindungen zu gestalten, ruht die Voraussetzung der Affektmusik. Andererseits wird eine Kunst, die sich, wie die Musik des

18. Jahrhunderts, auf die Gestaltung von Bewegungsempfindungen einstellt, auf diesem Wege notwendig dahin getrieben, *das* künstlerisch zu erfassen, was als Bewegungskeim, als Urbewegung gilt. So ist es absolut richtig und erklärlich, daß Schopenhauer Musik und Wille gleichsetzt, beide in der Auffassung urbewegender Kräfte. Die Musik wird damit zum künstlerischen „Ding an sich", und so rückt sie in das Bereich des Unerklärlichen, des Wunders, wie der Musiker zum Somnambulen wird. Dieses aber ist nicht nur eine philosophisch-ästhetische Theorie, sondern einfach die Deutung dessen, was durch die Einstellung auf die Bewegungsempfindung zum Gestaltungsobjekt der Musik geworden war. Die Steigerung dieser Bewegungsempfindungen mußte notwendig über die Gefühlswirkungen aus der Kategorie des Erhabenen hinausführen in die Kategorie des Wunderbaren.

So sehen wir, wie für diese Kunst das *Wunder* nicht nur zur Grundlage der Erkenntnislehre wird, sondern überhaupt zum Mittelpunkt des Kunstschaffens. Diese zentrale Bedeutung des Wunders bewirkt die starke Hinneigung zur bühnenmäßigen Musikgestaltung, weil hier das Wunderbare am sinnfälligsten verdeutlicht werden kann, sie stellt in der Bühnenhandlung selbst das Wunder in den Mittelpunkt des Geschehens. Aber auch außerhalb der Bühne nimmt die Musik den Charakter der Wunder-Kunst an, indem sie Gefühlswirkungen erzielt und zum Bewußtsein bringt, die in das Gebiet des Unterbewußten hinübergreifen und damit Aufhellungen und Expansionen des Gefühlslebens herbeiführt, die vorher unerahnbar waren.

In dem Ausbau dieses Wirkungsbereiches liegt das Produktive der Wunder-Theorie und das relativ Berech-

tigte der ihr entsprechenden Ästhetik. Was uns darin irrig erscheint, ist zunächst die Verwechslung von Ursache und Wirkung. Nicht die Musik als solche erzielt diese Wirkungen, sondern die Einstellung der Musik auf die Gestaltung von Bewegungsempfindungen, die Steigerung der Bewegungsempfindungen in diesem leichtest beweglichen Material der Musik bis zu einem Grade der Gelöstheit, der nur noch vom Gefühl im Begriff des Wunders, der Verzückung, der Offenbarung erfaßt wird. Das ist die Benutzung einer besonderen Eigenschaft der Musik zu einem besonderen, durch die allgemeine Qualität der geistigen Richtung bestimmten Ziele, keineswegs aber ist es Kundgebung der absoluten Wesenheit der Musik.

Ich nannte Musik vorhin eine *nachahmende* Kunst und nannte Zeit- und Raumempfindung in ihren verschiedenen Kundgebungen als Muster dieser Nachahmung. Ich kann zugeben, daß eines dieser Muster, nämlich die Bewegungsempfindung, bis zu einem außergewöhnlichen Grade der Kompliziertheit nachgeahmt und gesteigert worden ist in dieser Musik des Wunders — aber dadurch wird das Wesenhafte der Kunst als solcher nicht bezeichnet.

Wie der Tänzer ein Tänzer bleibt, auch wenn ich seinen Körper als solchen nicht mehr sehe, sondern nur ein Bewegungsspiel der Glieder, oder, wie der Kreisel nicht dadurch zum Wunder wird, daß ich ihn nur noch als Spiel rotierender Farben erkenne, so kann auch das Bewegungsspiel der Klänge niemals eine metaphysische Ableitung rechtfertigen. Ich kann ihm eine metaphysische *Symbolik* unterlegen, wenn dies meine Phantasie anregt, und es gibt ganze Epochen in der Musikgeschichte, die für ihre besondere Art des Schaffens solcher meta-

physischen Symbolik bedürfen. Aber das sind Spezialbedürfnisse, berechtigt, solange sie durch produktive Nötigung begründet sind, gefährlich und verwirrend, sobald diese produktive Nötigung nicht mehr vorhanden ist und nur die Lehre als solche mit allen daraus sich ergebenden Konsequenzen aufrechterhalten wird.

Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht. Solche Musikauffassung führt in der ästhetischen Betrachtung zur Frage nach dem *Wesenhaften der Musik jenseits des Bedeutungshaften,* sie stellt die gleiche Frage in der Produktion. Sie führt zu der Erkenntnis, daß es nicht die Erscheinungsformen der Kunst sind, denen Maßstäbe und Gesetze zu entnehmen sind, sondern die Wesensformen, daß diese Wesensformen auch in der Musik Gestaltungen sind einer materiellen Substanz, urgesetzlich bestimmt durch die Wahrnehmbarkeitsgesetze dieser Substanz, die sich als Gesetzlichkeit der Zeit- und Raumempfindung zu erkennen geben. Damit rückt für uns die Anschauung der Musik als einer im weiteren Sinne *bildenden* Kunst wieder in den Vordergrund, einer bildenden Kunst im Bereich des *Unsichtbaren.*

Ich betonte schon vorher und möchte es hier wiederholen: es ist falsch, in solcher Auffassung etwas irgendwie Desillusionierendes zu sehen. Es bedeutet keine Entgötterung der Welt, wenn ich nicht an Hexen und Teufelsspuk glaube, und das Wunder der Pflanze wird dadurch nicht im mindesten weniger wunderbar, daß ich die Pflanze als Zusammensetzung chemisch bestimm-

barer Substanzen erkenne und die Einzelheiten ihrer Metamorphose als organisch erklärbare Wandlungen dieser Substanzen begreife.

So wird auch das Wunder des Kunstwerkes und die ihm zugehörende Metaphysik nicht im mindesten dadurch gestört, daß ich mir seiner Substanz als Substanz und seiner Gesetzlichkeit als Gesetzlichkeit dieser Substanz bewußt werde. Das einzige wahrhafte Wunder ist das Geheimnis des *Schöpfertumes*, das Geheimnis der lebengebenden Kraft. Daß Rembrandt mit der Dynamik des Lichtes, Beethoven mit der Dynamik der klanglichen Bewegungsempfindungen gestaltet hat, sind Feststellungen, die uns die Organik ihrer Werke, ihre Bedingtheit und Verschiedenheit von anderen Erscheinungen faßbar machen können. Das Wunder der Erscheinungen Rembrandts und Beethovens, des Künstlers überhaupt, wird dadurch nicht berührt. Es wird für uns um so höher stehen, je deutlicher wir die Bedingungen der Materie sehen, an der es sich offenbart.

EINSTIMMIGE UND MEHRSTIMMIGE MUSIK

(1925)

Als einstimmig bezeichnen wir im allgemeinen eine Musik, die sich in einem einzigen Linienzuge bewegt. Ob dieser durch nur *eine* klingende Stimme oder durch viele Stimmen zum Tönen gebracht wird, ist gleichgültig, ebenso, ob die Stimmen in gleicher Höhe oder in Oktaven klingen. Das entscheidende Kennzeichen der Einstimmigkeit liegt in der Gleichheit des Bewegungszuges und der Töne, wobei Oktavspannungen lediglich als sekundäre Verschiedenheiten gelten.

Als mehrstimmig bezeichnen wir im allgemeinen jede Musik, in der andere Zusammenklänge als nur Primen und Oktaven vorkommen. Als mehrstimmig gilt nicht allein die kontrapunktisch stilisierte Musik, sondern auch eine etwa in Terzen- oder Quintenparallelen geführte sowie jede harmonische Musik. Das entscheidende Kennzeichen der Mehrstimmigkeit wäre also das Vorhandensein von Zusammenklängen, die nicht Primen und nicht Oktaven sind.

Diese Bestimmungen geben den Sinn dessen an, was nach dem landläufigen Sprachgebrauch als ein- und mehrstimmig bezeichnet werden kann. Wenn im folgenden der Versuch gemacht wird, zu genaueren Begriffsbestimmungen zu gelangen, so geschieht dies nicht im Hinblick auf eine Kritik des Sprachgebrauches — dieser mag als Mittel des praktischen Verkehrs hier außer Be-

tracht bleiben — sondern weil solche Definitionen nebst der erforderlichen Begründung nicht vorhanden sind. Daher werden die Bezeichnungen „einstimmig" und „mehrstimmig" in *mehrdeutiger* Weise gebraucht, und diese Mehrdeutigkeit eben zeigt, daß über das *Wesen* der Einstimmigkeit wie der Mehrstimmigkeit schwankende Vorstellungen herrschen.

Da „einstimmig" und „mehrstimmig" zunächst Zählgegensätze bezeichnen, könnte man eine Definition auf Grund der Stimmenzahl versuchen. Einstimmig im exakten Wortsinne wäre dann eine nur von einer einzigen Stimme ausgeführte, unbegleitete und der Begleitung nicht bedürftige *Solomusik*. Schon das Hinzutreten einer zweiten, mit der ersten im Einklang schreitenden Stimme hebt die exakte Einstimmigkeit auf, zunächst, weil eben zwei Stimmen tätig sind, sodann, weil es niemals möglich sein wird, diese zwei Stimmen in absoluter Gleichheit klingen zu lassen. Singen die Stimmen gar in Oktaven, so kann die Tatsache der Mehrstimmigkeit im exakten Sinne überhaupt nicht in Frage gestellt werden.

Es wäre daraus zu folgern, daß zahlmäßige Einstimmigkeit außerordentlich selten ist, wenigstens in der Kunstmusik. Formgestaltungen, die auf der Ausbreitung einer einzigen Stimme beruhen, sind wohl denkbar und auch in der Praxis des Kunstschaffens vorhanden, aber nur als Ausnahmeerscheinungen und auch dann, wie etwa in der Liturgie, des Kontrastes bedürftig. Der Begriff der Einstimmigkeit wird durch sie nicht ausreichend gekennzeichnet. Er ist nicht exakt begründbar im Sinne einer naturalistischen Zähllogik. Wenn wir sowohl das Unisono von hundert Stimmen als auch den Zusammenklang von sieben oder noch mehr übereinandergestaffelten Oktaven als einstimmig bezeichnen, so be-

sagt dies, daß Einstimmigkeit uns keineswegs nur als Zahlbezeichnung der ausführenden Stimmen, sondern weit eher als Charakteristik einer besonderen *Satzart* gilt. Als einstimmig erkennen wir jede Musik, die, einerlei ob durch individuell verschieden fixierte und gefärbte, in verschiedenen Oktavlagen erscheinende Töne dargestellt, durch die Art der Stimmführung sich zur einheitlichen *Klangtotalität* zusammenschließt. Eine Ausführung der Tonleiter im Unisono von großem Orchester und Chor ist einstimmig. Der Begriff der Einheit wird gegeben durch den Klang, der die Verschiedenheit der Töne in sich vereinigt.

Einstimmigkeit würde demnach die Satzart des stärksten *Verschmelzungsgrades* bedeuten, das heißt der vollkommenen Verschmelzung zur *Klangeinheit*. Der Begriff der Einstimmigkeit bezeichnet also eine Zusammenfassung von Teilen, die sich restlos zur Einheit fügen. So wären Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit nur *graduell*, nicht der *Art* nach verschieden? Mehrstimmigkeit wäre Bezeichnung eines schwächeren, unvollkommenen Verschmelzungsgrades, bei dem die tonlichen Einzelerscheinungen sich nicht restlos zur Einheit fügen, sondern in mehr oder minder bedeutsamer Ausprägung ihren Sondercharakter wahren?

Dies trifft allerdings zu, aber nur für einen Teil der mehrstimmigen Musik. Die Theorie des musikalischen Satzes unterscheidet zwei Arten der Mehrstimmigkeit: harmonisch *homophone* und *polyphone* Musik. Für die harmonische Homophonie gilt das eben Gesagte: sie ist Mehrstimmigkeit im Sinne einer tonlich aufgeteilten Einstimmigkeit, deren Einzelerscheinungen sich aber nicht mit der Vollkommenheit der Oktave zur Einheit verschmelzen, sondern die Klangbrechung als Unter-

erscheinung bestehen lassen. Harmonische Homophonie ist also Mehrstimmigkeit nur im Sinne einer gesteigerten Aufteilung des Hauptklanges. Dem Wesen nach ist sie Einstimmigkeit, geradeso wie das hundertstimmige Unisono. Sie ist *ein* Klang, der zerlegt und wieder zusammengefügt wird, und der auch da, wo er sich in der Vielheit seiner Brechungsmöglichkeiten darstellt, seine unitarisierende Kraft, die Kraft der Einstimmigkeit bewahrt.

Im Gegensatz zur harmonisch homophonen ist die *polyphone* Mehrstimmigkeit von der Einstimmigkeit des Unisono oder der Oktavparallelen nicht nur graduell, sondern *wesenhaft* verschieden. Die polyphone Mehrstimmigkeit wird nicht bestimmt durch eine ideelle Klangeinheit, die sich als Mehrheit der Klangbrechungen zeigt. Sie ist eine Vielheit *ohne* immanenten Verschmelzungsdrang, Vielheit ungeteilter *Einheiten*, die sich summieren, ohne sich ineinander zu lösen. Sie ist keine Klangtotalität, sondern ein *Klängekomplex* und also die im exakten Sinne einzige vollkommene Art der Mehrstimmigkeit.

Die Bezeichnungen ein- und mehrstimmig können also gelten:

1. der Zahl der Stimmen,
2. der Art des musikalischen Satzes, das heißt der Stimmführung,
3. der Art der Klangerscheinung.

Praktisch werden sie bald in diesem, bald in jenem Sinne angewendet, daraus ergibt sich ihre Vieldeutigkeit. Die so auf gleiche Art bezeichneten Objekte aber sind nicht nur untereinander verschieden, sondern zum Teil in sich selbst mehrdeutig. So kann der harmonisch homophone Satz je nach der Betrachtungsart als ein-

oder als mehrstimmig gelten. Für den praktischen Sprachgebrauch ist diese Auswechselbarkeit der Bezeichnungen durchaus angebracht, da sich der jeweilig gemeinte Sinn aus dem jeweiligen unmittelbaren Zweck ergeben wird. Für die ästhetische Betrachtung aber ist *eindeutige* Präzisierung der Bezeichnungen schon deshalb erwünscht, weil nur dadurch die Erkenntnis der Wesenheit beider, so vielfach ineinander wirkender und doch so grundverschiedener Erscheinungen möglich wird. Der Versuch einer solchen Präzisierung kann aber weder von der Stimmenzählung noch vom Charakter der Satzart ausgehen. Mit der naturalistischen Stimmenzählung wäre innerhalb der ästhetischen Betrachtung überhaupt nicht zu operieren, die Satzart ist wegen der Doppeldeutigkeit der harmonischen Homophonie ebenfalls keine Präzisierungsbasis. Es bleibt somit nur die *Klangerscheinung* selbst als Ausgangspunkt.

Setzt man an Stelle der mehrdeutigen Bezeichnung „Stimmigkeit" die der „Klanglichkeit", so ergeben sich die Gegensätze der „Ein-Klanglichkeit" und der „Mehr-Klanglichkeit". Ein-klanglich sind: die exakte Einstimmigkeit im Zahlsinne, das Unisono, die Oktavparallele und jegliche Homophonie, mehr-klanglich ist nur die reine Polyphonie. Damit sind zugleich die beiden Grundprinzipe der Klanggestaltung gekennzeichnet:

als erstes: die Gestaltung durch aufteilende Brechung des Klanges, das *Zerlegungsprinzip,* das die Formtendenz der Wiedervereinheitlichung in sich trägt,

als zweites: die Gestaltung durch vermehrende Ergänzung der Klänge, das *Summierungsprinzip,* das die Formtendenz der Vervielfältigung, der Überbauung in sich trägt.

Zerlegung und Summierung sind demnach die beiden Möglichkeiten der Klanggestaltung. Die Summierung stellt sich dar als Polyphonie, die Zerlegung stellt sich dar als Harmonie. Beide sind ihrer Wesensart nach polare Gegensätzlichkeiten, daher keiner organischen Verbindung fähig. Eine polyphone Harmonik ist also ebenso unmöglich wie eine harmonische Polyphonie. In beiden Fällen ist nur denkbar eine Benutzung der Stilmittel der Polyphonie für die Harmonik oder umgekehrt, in beiden Fällen gehen die Stilmittel durch diese Benutzung ihrer Wesensnatur verlustig. Jede harmonische Polyphonie hebt ebenso den immanenten Zerteilungs- und Verschmelzungsdrang des harmonischen Zusammenklanges auf, wie die polyphone Harmonik ihn sofort herstellt und damit die summierende Vervielfältigung der Mehrklanglichkeit in die Einklanglichkeit löst.

Aus den beiden Möglichkeiten der Klanggestaltung: durch summierende Vervielfältigung und durch Zerteilung, das heißt durch polyphone und durch harmonische Klangerfassung, erklärt sich der Wesensdualismus der Gebilde, die wir *Formen* nennen. Alle polyphonen Formen sind Summierungsformen, alle harmonischen Formen sind Zerteilungsformen. Verschieden ist nur die jeweilige Art der Summierung und der Zerteilung. Es ergeben sich somit zwei Wesenskategorien der Klangerscheinungen nach folgenden Grundbestimmungen:

1. einklangliche Musik, beruhend auf dem Gestaltungsprinzip der Klangzerteilung und Verschmelzung, das sich als Geschehen der Harmonie darstellt,
2. mehrklangliche Musik, beruhend auf dem Gestaltungsprinzip der Summierung, das sich als Geschehen der Polyphonie darstellt.

Die erste Kategorie der ein-klanglichen Musik kann sowohl ein- als mehrstimmig erscheinen, ihre Mehrstimmigkeit aber ist stets nur ein Zerteilungsphänomen, also *analytisch-synthetischer* Natur.

Die zweite Kategorie kann *nur* mehrstimmig erscheinen, ihre Mehrstimmigkeit ist ein Summierungsphänomen, also *kollektivistischer* Natur. Es kann also eigentlich nur diese zweite Kategorie als Mehrstimmigkeit in wahrer Sachbedeutung gefaßt werden. Denn allein die kollektivistisch summierende Art der Formgestaltung beruht tatsächlich auf dem Phänomen einer Zusammenfügung mehrerer *Stimmen,* das heißt in sich selbständiger Klangindividuen, die sich zu einem überindividuellen Zusammenwirken verbinden. Stimme tritt zu Stimme, Subjekt zu Subjekt, Einheit zu Einheit, so ergibt sich die Mehrheit in absoluter Richtigkeit und Klarheit des Begriffes.

Dagegen ist die Mehrstimmigkeit der ersten Kategorie nur scheinhafter Art. Als Zerteilungs- und Wiederverschmelzungsphänomen, als Vorgang der Analyse und Synthese bleibt sie stets eine einzige Einheitserscheinung, die sich in der Brechung der Vielheit darstellt. Faßt man auch hier die Stimme als Individualrepräsentantin, so kann hier nur von *Ein*stimmigkeit gesprochen werden, in der Bedeutung freilich, daß diese Stimme als Individuum sich lediglich darstellt durch das Geschehen der analytisch-synthetischen Aufteilung und Verschmelzung. Das Individualwesen der Stimme wird also durch Zersplitterung aufgelöst. Sie bleibt zwar die fiktive Klangeinheit, das musikalische Geschehen aber konzentriert sich auf das Geschehen der Teilerscheinungen, ihrer Bewegungen im Verlauf des Lösungs- und Bindungsvorganges.

Mehrstimmigkeit im Sinne der Mehrklanglichkeit setzt demnach das Vorhandensein verschiedener Stimmindividuen voraus, die sich zu kollektivistischem Zusammenwirken gesellen. Das Gegebene dieser Stimmindividuen ist primäre Bedingung der Polyphonie. *Also ist Mehrstimmigkeit ihrer Wesensnatur nach an eine besondere Art der Materialbeschaffenheit gebunden.*

Mehrstimmigkeit im Sinne harmonischer Einklanglichkeit hebt die Stimmindividualität als solche in der Wirklichkeit auf, läßt sie nur noch als fiktive Einheit bestehen und zeigt dafür ihre Brechung in tonliche Teilerscheinungen. Die Brechung der fiktiven „Stimme" in tonliche Teilerscheinungen ist erzielbar nur durch mechanisch bewirkte Aufteilung. *Auch die Möglichkeit solcher Mechanisierung ist an eine besondere Art der Materialbeschaffenheit gebunden.*

Es erweist sich demnach als nötig, Musik wie jede andere Kunst im Hinblick auf die Beschaffenheit ihres *Materiales* zu betrachten. Dann ergibt sich, daß die bisher gekennzeichneten beiden Wesenskategorien der Klangerscheinungen unmittelbar entsprechen der Wesensbeschaffenheit des Klangmateriales. Dieses stellt sich dar:

1. als organisch selbständige, unteilbare Stimmindividualität,
2. als mechanische Klangbrechung.

Damit sind folgende Zusammenfassungen gegeben:

1. Organisch selbständige Stimmindividualität: singende Stimme, klanglich unteilbar, nur durch kollektivistische Zusammenfügung formungsfähig: Gestaltungsprinzip der summierenden Vervielfältigung zur Polyphonie,

2. mechanische Klangbrechung durch Aufhebung der organischen Stimmindividualität, zu dieser zurückstrebend: Gestaltungsprinzip der Aufteilung und verschmelzenden Vereinheitlichung zur Harmonie.

Im Hinblick auf das hier gegebene Thema der ein- und mehrstimmigen Musik würde sich als Schlußfolgerung ergeben:

Einstimmigkeit — harmonische Musik — Instrumentalmusik sind einander bedingende Wechselbegriffe,

Mehrstimmigkeit — polyphone Musik — Vokalmusik sind einander bedingende Wechselbegriffe.

Jede Vokalmusik kann nicht anders als mehrstimmig, polyphon sein, jede Instrumentalmusik kann nicht anders als einstimmig-harmonisch sein.

Eine Mischung, also eine vokal-harmonische oder eine instrumental-polyphone Musik ist im exakten Sinn der Begriffe unmöglich und denkbar nur als scheinhafte Übertragung der Kunstmittel. Zwei singende Stimmen bedingen als sich summierende Individualklänge den Wesenscharakter der Polyphonie, auch wenn sie in Terzen, Sexten oder Oktavparallelen fortschreiten. Polyphonie ist also kein theoretischer *Satzbegriff*, sondern ein *Klangbegriff*. Zwei instrumentale Stimmen bedingen als mechanische Klangbrechungen den Wesenscharakter der harmonischen Einstimmigkeit, auch wenn sie in kontrapunktischer Bewegung oder in Sekundenparallelen schreiten. Harmonie ist gleichfalls kein theoretischer Satz-, sondern ein Klangbegriff. Die Ursprünge von Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit und der ihnen zugehörenden Formenwelten weisen also zurück auf den Unterschied der Klangmaterialien, die bezeichnet werden können als physiologische *Organismen* und physikalische *Mechanismen*.

Im Begreifen dieser beiden Wesensgegensätze liegt die eigentümliche Schwierigkeit für eine die Musik stets vom Notenbild her erfassende Zeit, obwohl die Geschichte der Musik die einleuchtende Darlegung der Geschichte beider Wesensgegensätze ist. Durch die Analogie der rein akustischen Vorgänge und durch die Identität der Notenzeichen verführt, sträubt sich die theoretische Ästhetik gegen die Erkenntnis, daß hier Unterschiede vorliegen, die weder der rein akustischen Untersuchung noch dem theoretischen Denken als Wesensunterschiede auffallen, sondern zunächst einzig aus der *empfindungsmäßigen Wahrnehmung* des Klangmateriales erfaßbar sind. Immerhin müßte eine sorgsame Betrachtung schließlich begreiflich machen, daß es ebenso falsch ist, aus der Analogie etwa der Kehlkopffunktionen mit denen eines Blasinstrumentes zu schließen, die Singstimme *sei* ein Blasinstrument, wie es falsch ist, zu meinen, der Geigenton sei ein lebendig organischer Klang, weil der Mensch auf den klangerzeugenden Mechanismus einwirkte. In beiden Fällen liegt ein Denkirrtum vor. Wenn der Kehlkopf nach gleichen Konstruktionsgesetzen funktioniert wie das Blasinstrument, so sind ihm doch darüber hinaus Eigenschaften gegeben, die außerhalb jeder instrumentalen Möglichkeit liegen und alleinige Eigenschaften des Lebendigen sind. Wiederum ist bei der Geige die Konstruktion des Mechanismus das Primäre, die antreibende Kraft das Sekundäre. Ein Vogel ist kein Flugzeug und ein Flugzeug kein Vogel, obschon beide fliegen und die Gesetze des Vogelfluges der Flugzeugkonstruktion zum Vorbild gedient haben. Aber das eine ist ein organisches Wesen, das andere ein mechanisches Gebilde, und es bleibt dieses, obwohl menschliche Intelligenz die Führung übt.

Es wäre zu fragen, worauf es beruht, daß der mechanische Klang stets nur als *aufgeteilter* Klang, als Klangbrechung bezeichnet wird im Gegensatz zum organischen, nicht teilungsfähigen *Stimm*klang, und wie überhaupt der hier angewandte Begriff der Klangaufteilung zu verstehen sei.

Die Antwort ergibt sich aus der Erkennung der beiden Wesenheiten des lebendig organischen und des mechanisch erzeugten Klanges. Der gesungene Ton *a* und der Violinklang *a* stimmen überein in der Schwingungszahl, aus der sich die Tonhöhe ergibt, sie unterscheiden sich im Charakter der Farbe, wie ihn die Obertöne bestimmen, indessen ist dieser Unterschied zunächst nur ein Unterschied der Erscheinung, nicht des Wesens. Hiermit sind aber die Übereinstimmungen abgeschlossen und ist zugleich das Wesen des Violintones definiert. Es beruht ausschließlich auf Tonhöhe (Schwingungszahl) und Farbe (Obertonreihe). Beide Eigenschaften aber bedeuten nur einen Teil der vokalen Klangerscheinung. Diese schließt außer ihnen in sich zunächst den Sprachlaut, dann den Geschlechtscharakter.[1] Es gehört zu den weitverbreiteten Irrtümern, daß man den Sprachlaut nicht als den Gesangston unlösbar verbunden erkennt, sondern ihn — bewußt oder unbewußt — als etwas äußerlich Hinzugefügtes betrachtet, das man sich

[1] Ich bin mir wohl bewußt, daß Sprachlaut und Geschlechtscharakter im umfassenden Sinne zu den Farbqualitäten zu rechnen sind. Dadurch wird an den hier gekennzeichneten Gattungsunterschieden nichts geändert, denn das Vorhandensein gerade dieser Farbqualitäten ist ebenso grundbestimmend für jeden organischen Klang, wie ihr Nichtvorhandensein für jeden mechanischen Klang. Es schien mir daher im Interesse der Verdeutlichung des Unterschiedes zweckmäßig, Sprachlaut und Geschlechtscharakter hier nicht in den Begriff der „Farbe" einzubeziehen.

nach Belieben hinwegdenken könne. Der Sprachlaut aber ist der Wesensnatur des Gesangstones untrennbar verhaftet, er ist eine Grundeigenschaft des Gesangstones, und keine vokale Äußerung ist vorstellbar ohne Sprachlaut. Er ist nicht nur „Text", sondern elementarer Bestandteil des Vokalklanges, und die Hervorbringung eines Vokalklanges ohne Sprachlaut ist ebensowenig möglich wie die Erzeugung eines Kindes ohne Vater. Also kann man den Vokalklang nicht abstrahierend trennen in Sprachlaut und Ton, sondern beides ist nur als naturhafte Einheit zu begreifen. Ebenso unlösbar verbunden, die ästhetische Wesenhaftigkeit im tiefsten mitbestimmend, ist dem Vokalklang der Geschlechtscharakter. Es gibt keinen Vokalklang, der nicht den naturhaften Geschlechtscharakter als artbestimmenden Wesensteil unveräußerlich in sich trüge, und jeder Versuch, von ihm abzusehen und den Vokalklang als Klang „an sich" außerhalb seines Geschlechtscharakters zu betrachten, kann nur zur Selbsttäuschung führen, denn der so betrachtete Vokalklang ist dann kein solcher mehr, sondern eine Abstraktion.

Die Aufteilung des Instrumentalklanges beruht zunächst darauf, daß von den wesensbestimmenden vier Eigenschaften des Vokalklanges: Schwingungszahl, Obertonreihe, Sprachlaut und Geschlechtscharakter die beiden letztgenannten eliminiert werden. Diese Eliminierung ist gleichbedeutend mit der *Mechanisierung* des Klanges, denn eben durch Ausschaltung des Sprachlautes und des Geschlechtscharakters werden die Wesensbestandteile beseitigt, die den Charakter des organisch Lebendigen bestimmen.[1] Der Sprachlaut verstummt, das Geschlecht wird neutralisiert, übrig bleibt

[1] Der gleiche Vorgang vollzieht sich beim Pfeifen.

allein das akustische Phänomen, das, durch Schwingungszahl und Obertonreihe charakterisiert, zur Farbbrechung wird. Der Instrumentalklang ist also gewissermaßen ein Torso des Vokalklanges, seine rein akustisch erfaßte *Spiegelerscheinung* ohne die grundbestimmenden Eigenschaften des Lebendigen. So ist er, als mechanisches Produkt, nur noch Tonhöhe und Farbpartikel, gestaltungsfähig lediglich im Gestaltungsbereich dieser beiden Eigenschaften, das heißt im Bereich der mechanischen Möglichkeiten. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit synthetischen Formstrebens in dem Sinne, daß durch das Ineinanderwirken mannigfaltiger Höhen- und Farbbrechungen die Fiktion einer Klangeinheit, einer „Stimme" erzeugt wird. Der mechanische Klang wird also zur künstlichen Farberscheinung, die sich als solche durch die gleichzeitige Mannigfaltigkeit der Tonhöhen- und Farbbrechungen darstellt, in ihrer höchsten Potenz aber nur die fiktive *Vereinheitlichung* der Vielheit dokumentieren kann.[1]

Versuchen wir, uns eine Einklanglinie in aller Einfachheit des Zuges vorzustellen, als Urbild einer realen Einstimmigkeit, wie sie in der Kunst in großen Gebilden nicht vorhanden ist. Es bieten sich von ihr aus zwei Formungsmöglichkeiten. Die eine durch Hinzufügung, die andere durch Aufteilung, diese dem mechanisch instrumentalen, jene dem organisch vokalen Klang vor-

[1] Auf dem fiktiven Charakter dieser Einklanglichkeit beruht die idealistische Wirkungsmöglichkeit der harmonischen Instrumentalmusik: sie erzeugt die fiktive Vorstellung eines führenden Einheitsklanges jenseits der vielgestaltigen Klangwirklichkeit. Andererseits ergibt sich der Anreiz zur Verbindung von Einzelgesang und Instrumentalbegleitung eben aus der Möglichkeit, die Stimme als organischen Einklang und zugleich als mechanische Klangbrechung erscheinen zu lassen.

behalten. Der vokale Klang summiert, indem er Einheit zu Einheit fügt. Das Grundgesetz seiner Formgestaltung ist die Vervielfältigung des Gegebenen, die Mehrheit des einander Gleichen, der Kollektivismus. In ihm liegt das ästhetische Wesen und die geschichtliche Bedingtheit aller vokalen Formen beschlossen. Der instrumentale Klang teilt auf, indem er die Einheit zersplittert und sie in vielfältigsten Höhen- und Farbenbrechungen durch das Geflecht seiner mechanischen Gewebe hindurchschimmern läßt. Das Grundgesetz seiner Formgestaltung ist die Analyse des Gegebenen und die Synthese zur Einstimmigkeit. In ihr liegt das ästhetische Wesen und die geschichtliche Bedingtheit aller instrumentalen Formen beschlossen.

Es ergäbe sich daraus, daß die Begriffe der Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit allein aus den Bedingnissen des *Klangmateriales* zu verstehen sind, und daß jegliche Formbetrachtung in der Musik auf die Betrachtung des Klangmateriales und seiner Wesenheit gegründet sein muß. Mehrstimmigkeit ist der Wesenheit des vokalen Klanges verhaftet und nur durch ihn möglich. Einstimmigkeit ist in der Wirklichkeit künstlerischen Formens kaum vorhanden, als Fiktion entspricht sie der Wesenheit des instrumentalen Klanges und ist nur durch ihn möglich. Es ist naturgemäß in erster Linie Angelegenheit des künstlerischen Empfindens, die Richtigkeit und Notwendigkeit dieser entscheidenden Bezugnahme auf das Material zu erkennen. Die wissenschaftliche Betrachtung wird hier wie stets erst dann einsetzen können, wenn die künstlerische Empfindung ihr den Weg bereitet hat. Daß die Geschichte der Musik eine Geschichte des Klangmateriales ist, wurde bereits erwähnt. Aber auch die großen theo-

retischen *Lehrgrundlagen* des polyphonen und des harmonischen Satzes entstammen den Zeiten, in denen das vokale bzw. das instrumentale Empfinden bestimmend waren. Eine Harmonielehre ohne die gegebene Voraussetzung der dominierenden Instrumentalmusik ist ebenso undenkbar wie eine Lehre der Polyphonie ohne Singstimmen. Hiervon wären freilich Kontrapunktlehren des 19. Jahrhunderts auszunehmen, da sie in Wahrheit nur kontrapunktisch stilisierte Harmonielehren sind. Zu begreifen wäre nur noch, daß Harmonie eben nichts anderes ist als Einstimmigkeit in der Brechung des mechanischen Klanges. Jegliche Art instrumentaler Klangerzeugung, gleichviel ob durch die Orgel, durch das Klavier oder durch das hundertfältig besetzte Orchester, ist nichts anderes und kann nichts anderes sein als die in vielfältigsten Brechungen sich darstellende Zersplitterung und Wiederverschmelzung der mechanisch gewonnenen Klangfarbe. Die instrumentale „Stimme" als Gegenerscheinung der Vokalstimme ist hier nicht die Einzellinie des Notensystems, sondern die *Totalität* des Orgel-, des Klavier-, des Orchesterklanges. So kämen wir schließlich hinaus auf die Wesensgegensätze der *Stimme* als solcher, gekennzeichnet durch die organischen Farbcharakteristika des Sprachlautes und des Geschlechts, und der künstlichen *Farbe* als solcher, gekennzeichnet durch die mechanischen Möglichkeiten der Farbbrechungen.

Die Verschiedenartigkeit der harmonischen Stilarten wäre demnach nichts anderes als die Darstellung verschiedenartiger Aufteilungs- und Verschmelzungsmöglichkeiten der Klangfarben. Diese Verschiedenartigkeit ergibt sich aus der Art, wie die fiktive „Stimme" in das Klanggewebe eingeflochten wird. Wir finden sie in der

Generalbaßzeit der Bach-Händel-Epoche wirkend als führende Kraft in den *Bässen,* wir finden sie in der Zeit der Klassiker vorwaltend in der melodiegebenden *Oberstimme,* wir finden sie in der Romantik und Nachromantik, wo sowohl Führerkraft der Bässe wie der melodischen Oberstimme erlischt, in den *Mittelstimmen* als dem Intensitätszentrum der harmonischen Bewegung. In dieser zeitlichen Folge der harmonischen Stilarten zeigt sich die zunehmende Tendenz zur Steigerung der Klangaufteilung durch immer stärkere tonliche und koloristische Unterteilungen, das heißt es steigert sich die Brechung, nicht aber das Wesen der führenden Linie. Diese bleibt stets die fiktive Einstimmigkeit als einzig mögliche Synthese der mechanischen Klänge.

Wir müßten somit die Erscheinung des harmonischen Satzes als Folge der Erscheinung des mechanisch erzeugten Klanges erfassen und die Gesetze der Harmonie als gegeben durch die Notwendigkeiten und Möglichkeiten der Materialgesetzlichkeit des mechanischen Klanges. Harmoniegesetze wären demnach Instrumentalklanggesetze, also auch deren sich dauernd vollziehenden Veränderungen unterworfen, während die Vokalklanggesetzlichkeit der Mehrstimmigkeit wohl gleichfalls veränderlich ist, aber im Hinblick auf ihre organische Gebundenheit nicht annähernd in dem Maße wie der mechanische Klang. So kann sich der Vokalklang auch der Gesetzlichkeit des harmonischen Satzes anpassen, er kann ihn zur Mehrstimmigkeit umdeuten, freilich ohne damit die ursprüngliche Kraft der kontrapunktischen Polyphonie zu erreichen.

Auf dieser Möglichkeit der Vertauschung der Klangmaterialien beruht nun wohl jene bisher theoretisch vorwaltende harmonische Satzart, die, obwohl instrumen-

talem Empfinden entsprungen, durch das chorisch *vierstimmige* Brechungsprinzip die historische Bezugnahme auf die vokale Mehrstimmigkeit deutlich erkennen läßt. Diese Bezugnahme war berechtigt und erklärlich durch das zeitliche Herauswachsen der Harmonik aus der vokalen Polyphonie, wie es ähnlich an der Übertragung vokaler Formschemata in die instrumentale Musik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erkennbar wird. Das theoretische Festhalten aber an dem Begriff einer vierstimmigen Harmonik mußte dazu führen, daß die Bedeutung des Klangmateriales als wesenhafter Voraussetzung der Formgestaltung mehr und mehr vergessen wurde, die Theorie sich in der weiterschreitenden Praxis nicht mehr zurechtfinden konnte und diese der willkürlichen Verletzung angeblich naturhafter Gesetzlichkeiten anklagte. In Wahrheit kann aber die Beziehung der Harmonielehre auf den vierstimmigen Satz nur als geschichtlich bedingte Reminiszenz an die vokale Mehrstimmigkeit gelten, also als *erstes* Erscheinungsstadium, in dem die Harmonik durch Benutzung des Gestaltungsprinzipes der „Stimmigkeit" zur Erkennung ihrer Wesensnatur: der „Farbigkeit" gelangte. Je bewußter und freier sie sich dieser nähert, um so mehr muß sie jegliche „Stimmigkeits"-Ordnung aufgeben, um so stärker regt sich aber wiederum das Verlangen nach Rückgewinnung einer „Stimmigkeit" im ursprünglichen Sinne.

Es scheint, daß die hiermit zusammenhängenden Fragen zu denen gehören, die in den Problemen der heutigen Musik wirken. Man strebt augenscheinlich von der vorherrschenden instrumental-harmonischen Einklanglichkeit wieder zur Mehrklanglichkeit hinüber. Daß diese aber nicht durch einfache Übertragung polyphoner Satzart auf die Instrumentalmusik erzielbar ist,

dürfte sich allmählich erwiesen haben. *Wir werden also dahin gelangen, die grundlegende Bedeutung des Materialcharakters für die schöpferische Formgebung auch in der Musik immer aufmerksamer zu würdigen.* Instrumental- und Vokalklang an sich haben zu allen Zeiten nebeneinander bestanden, der Wechsel zeigt sich nur an der Wahl des als führend und formgestaltend empfundenen Materiales. Streben wir aus der vorwaltenden Einstimmigkeit des harmonisch instrumentalen Stiles wieder zu einer neuen Art der Mehrstimmigkeit, so werden wir nicht umhin können, die Eigennatur der menschlichen Stimme aus dem Zwange der instrumentalharmonischen Satzart zu befreien und die Gesetzlichkeit der autonomen Formung des Vokal- wie auch des Instrumentalklanges mehr und mehr zum Ausgangspunkt der schöpferischen Arbeit zu nehmen.

MATERIALE GRUNDLAGEN DER MUSIK

(1925)

Die nachfolgenden Ausführungen, niedergeschrieben für den im Oktober 1925 in Karlsruhe tagenden Kongreß für Musikästhetik, sollen nicht als Darlegung eines Anschauungssystemes dienen. Ich selbst bin zu ihnen gelangt durch Beobachtung und kritische Vergleichung, der Hauptzweck für mich ist, andere zu ähnlicher Beobachtung und Vergleichung zu veranlassen. Alle Diskussionen über Gesetze der Erkenntnis erscheinen mir wenig ergiebig, solange die *Arten* der Wahrnehmung so grundverschieden sind, daß wir eben in Wahrheit über Erkenntnisgesetze keine Verständigung herbeiführen können, weil wir von ungleichartigen Voraussetzungen ausgehen. Ich versuche hier also lediglich, die *Art meiner Wahrnehmung* darzulegen. Für den Hörer besteht dann die zwiefache Möglichkeit, entweder diese Wahrnehmungsart überhaupt als absolut singulär und nicht verbindlich zu bezeichnen und damit natürlich auch alle daraus gezogenen Folgerungen abzulehnen, oder zweitens die Wahrnehmungsart selbst zu billigen und nun in eine Kritik der Folgerungen einzutreten. Diese beiden entgegengesetzten Möglichkeiten bitte ich von vornherein genau auseinanderzuhalten.

Die Kunstbetrachtung fast aller ästhetisch produktiven Zeiten und Menschen drängt zur Aufstellung von Antithesen. Für das ausgehende 18. Jahrhundert hat

Schiller die Antithese „Naiv-Sentimentalisch" aufgestellt, das 19. Jahrhundert hat seine ästhetischen Auseinandersetzungen zum größten Teile mit Hilfe der in den verschiedensten Varianten auftauchenden Antithese „Form-Ausdruck" bestritten. Neuerdings sprechen wir von der Antithese „Klassik-Romantik", und diese Antithese hat sich in der musikalischen Ästhetik spezialisiert zu der Gegenüberstellung „Polyphonie-Harmonie".

Ich will nun nicht untersuchen, wie weit diese verschiedenen Begriffspaare trotz ihrer ungleichen Namen einander in Wirklichkeit entsprechen. Meine Meinung geht dahin, daß das Wesenhafte dieser beiden Kontraste stets *gleich* ist und daß der menschliche Erkenntnistrieb sich stets gedrungen sehen wird, eine solche Antithese aufzustellen, um damit begrifflich operieren zu können. Indessen das wäre Aufgabe einer Spezialuntersuchung, festzustellen, inwiefern die Begriffe naiv-formal-klassisch-polyphon und auf der Gegenseite sentimentalisch-ausdruckshaft-romantisch-harmonisch — inwiefern diese Begriffe dem Wesen nach identisch sind. Selbst wenn man, wie ich es tue, annimmt, sie seien es im absoluten Sinne, so wird man doch sofort hinzusetzen müssen, daß die verschiedenartigen Benennungen — die ich nur vom Ausgang des 18. Jahrhunderts ab erwähnte, die sich aber in der gesamten Menschheitsgeschichte nachweisen lassen — daß diese verschiedenartigen Benennungen keineswegs nur als Wechsel von Namen aufzufassen sind. In diesem Wechsel der Namen prägt sich doch, ungeachtet der unveränderlichen Wesenheiten der Begriffe, ein *Wechsel der Wahrnehmungsart,* eine Veränderung der Blickrichtung aus. Gewisse Anschauungskomplexe treten zu bestimmten Zeiten zurück, andere treten schärfer hervor, und diese Dre-

hung des Grundbegriffes führt dann zu einer neuen Benennung, die das jeweils prägnanteste Wahrnehmungsmoment auch im Namen hervortreten läßt.

Ich habe diese allgemeine Erörterung vorangeschickt, um darauf hinzuweisen, daß, wenn wir heute die Antithese Klassik-Romantik besonders erörtern, wir damit im Prinzip nichts anderes tun als die vorangehende Zeit, wenn sie über Form und Ausdruck, beziehungsweise Formal- und Inhalts- oder Gehaltsästhetik debattierte. Wohlgemerkt: nur das Prinzip ist das gleiche, die Begriffe selbst haben sich gewandelt, und daher sind wir zu anderen Benennungen gelangt. Form auf der einen, Ausdruck, Inhalt, Gehalt auf der anderen Seite sind für uns nicht mehr Gegensätze. Wir verbinden mit dem Begriff der Form ohne weiteres den Begriff des Gehaltes und erkennen die Möglichkeit einer Kontrastierung beider nicht mehr an. Wir summieren beide unter dem Begriff der Klassik, und die ästhetischen Probleme sind für uns in ihrer Gesamtheit *Probleme der Form,* die wir nur nach verschiedenen Stilprinzipien der Formgebung voneinander sondern. Darauf beruht die irrtümliche Behauptung der Gegner der heutigen Musik und Musikästhetik, es sei diese rein formalistisch gerichtet, wobei die Bezeichnung „formalistisch" im älteren Sinne als tadelnde Herabsetzung, als Gegensatz zur Gehaltsästhetik verwendet wird. Gewiß, die neuere Musik und Musikästhetik ist formalistisch gerichtet, aber nicht in dem eben bezeichneten Sinne, sondern insofern, als sie das Problem der Form zum Hauptgegenstand des künstlerischen Schaffens wie der Kunstbetrachtung überhaupt macht und die Möglichkeit einer Kunst und einer Kunstbetrachtung außerhalb der Form und der Formbetrachtung leugnet. Sie faßt also den Be-

griff der Form nicht als Teilbegriff einer Antithese, sondern als *Grund-* und *Ausgangsbegriff*. In dieser Beziehung werden — wie ich glaube — alle Vertreter neuerer Kunst einer Meinung sein, mögen sie im einzelnen noch so verschiedenartig denken. Im Willen zur Form, zur Erkenntnis einer neuen *Wesenhaftigkeit* der Form treffen sie alle zusammen. Daraus ergibt sich nun die Antithese Klassik-Romantik, wobei Romantik hier jene Kunstanschauung bezeichnet, der die Form als etwas nur Äußerliches, als Gerüst, als Schema der Anordnung galt.

Die Antithese Klassik-Romantik ist daher zunächst eigentlich eine mehr programmatische Antithese, durch die der Wechsel in der Bedeutung des Formbegriffes als solchen ausgesprochen wird. Gehen wir näher ein auf die Kunst selbst, von der wir hier sprechen, so zeigt sich, daß wir mit dieser programmatischen Antithese nicht recht vorankommen. Wir müßten zu diesem Zwecke erst einmal eindeutig feststellen, was eigentlich klassisch, was romantisch ist und müßten uns zur Beantwortung dieser Frage in ein unentwirrbares Chaos von Meinungen begeben, aus dessen Durchforschung selbst im günstigen Falle für unsere sachlichen Zwecke gar nichts zu gewinnen wäre. Wir können demnach nur fragen, ob es in der Musik Formungsprinzipien von so elementarer Verschiedenheit gibt, daß sie als Grundlagen zweier *Formungswelten* gelten dürfen. Ich habe das Vorhandensein dieser Gegensätze bereits vorhin angedeutet, sie heißen *Harmonie* und *Polyphonie*. Dieses sind die beiden Gegensätze, die uns heute auf jedem Gebiet der Musik innerlich beschäftigen und produktiv auf uns wirken. Alles andere, naiv und sentimentalisch, klassisch und romantisch, formalistisch

und gehaltlich sind Namen, harmonisch und polyphon aber sind für uns heute die Wesenheiten der Voraussetzungen des musikalischen Schaffens und Denkens. Alle Bestrebungen auf allen Gebieten wurzeln in diesen beiden Grundbegriffen, empfangen aus ihnen frischen Antrieb. Es werden zweifellos Zeiten kommen, in denen diese Antithese ihre produktive Kraft verliert, gerade wie es vor uns Zeiten gegeben hat, in denen der Gegensatz nicht so empfunden wurde wie durch uns. Es hat allerdings auch Zeiten gegeben, in denen dieser Gegensatz eine ähnliche Rolle spielte wie für uns, das war zuletzt die große Wendung, die um das Jahr 1600 herum von der polyphonen zur harmonischen Musikempfindung führte. Heute stehen wir vielleicht gerade im Begriffe, die entgegengesetzte Bewegung anzubahnen — um so nötiger ist es, daß wir versuchen, den Sinn unseres Tuns zu erkennen, uns bewußt zu machen, welches der innere Impuls ist, der uns antreibt.

Wenn ich hier die Antithese harmonisch-polyphon als die empfindungsmäßige und begriffliche Achse unseres heutigen musikalischen Seins bezeichne, so verzichte ich zunächst darauf, für diese Behauptung Bestätigungen aus dem musikalischen *Schaffen* anzuführen. Jeder, der in diesem Schaffen auch nur ein wenig Bescheid weiß, wird zugeben, daß eigentlich die gesamte Produktion unserer Zeit unter dem Zeichen dieses Gegensatzes steht. Das gilt für die sogenannte neue Musik, für deren sämtliche Repräsentanten das Eindringen polyphoner Gestaltungselemente das gemeinsame Grundkennzeichen ist, es gilt ebenso für die Repräsentanten der innerlich entgegengesetzten Richtung, in deren Schaffen eben das rein harmonische Element zu stärkster Betonung gelangt. Am wertvollsten

ist die Beobachtung solcher Künstler, in deren Schaffen die beiden Kontraste unbewußt nebeneinander wirken, wie etwa bei *Reger*. Aber ich will hier absehen von einem besonderen Eingehen auf die Dokumente des Schaffens und möchte nur kurz hinweisen auf die Art, wie die genannte Antithese schon seit Jahren in der Musikästhetik lebendig ist. Ernst Kurth hat in seinen beiden Büchern vom linearen Kontrapunkt und von der romantischen Harmonik die erwähnte Antithese in zwei großen Monographien dargestellt, sicherlich ohne sie in der von mir behaupteten Gegenüberstellung vor Augen zu haben, im einzelnen auch anders, als ich sie auffasse, wie meine späteren Ausführungen zeigen werden. Aber rein symptomatisch genommen ist es zunächst von besonderer Bedeutung, daß Kurth unwillkürlich zu diesen beiden Büchern getrieben wurde und durch sie die Antithese in ganz wuchtiger Gegenüberstellung formulierte. Durchaus ähnlich erscheint mir August Halms Kontrastierung der Fuge und der Sonate. Obwohl ich mich von Halm noch weiter entfernt weiß als von Kurth, sehe ich in seiner Gegenüberstellung beider Formwelten doch die Bestätigung meiner Behauptung, daß die eigentlich produktiven Köpfe unserer Zeit, unbeschadet aller Verschiedenheiten des persönlichen Geschmackes und der Denkart, in der Erfassung des wahrhaften Wesensgrundzuges der Gegenwart unabhängig voneinander zusammentreffen. Ich könnte die Beispiele noch vermehren, ja ich könnte die gegnerischen Schriften, etwa Pfitzners, heranziehen, um auch aus ihnen zu beweisen, daß hier der gleiche Grundtrieb wirksam ist. Aber es scheint mir nicht nötig, noch mehr Bestätigungen anzuführen, die jeder sich mit Leichtigkeit selbst verschaffen kann. Worauf ich zunächst nur

mit allem Nachdruck hinweisen wollte, ist die Tatsache, daß die Problematik der gesamten heutigen Musik und Musikästhetik bezeichnet wird durch diese Antithese: Harmonisch-Polyphon, und daß diese Formel gewissermaßen den Blickpunkt gibt, von dem aus wir alles überschauen können, was sich auf dem Gebiet der Musik unserer Zeit vollzieht.

Ich hatte das Problem der Form als das Grundproblem der Musik und der musikalischen Ästhetik der Gegenwart bezeichnet und als die beiden elementaren Stilkontraste genannt die polyphone Form und die harmonische Form. Die Frage nun, der ich in meinen heutigen Ausführungen nachgehen möchte, lautet: Auf welchen *Voraussetzungen* beruhen diese Stilkontraste, wie ist es zu erklären, daß sie überhaupt in solcher Weise zu Kontrasten geworden sind, daß wir sie heute als schöpferische Antithese für Kunst und Ästhetik empfinden? Die Beantwortung dieser Frage kann keineswegs nur als müßige Gedankenspielerei angesehen werden. Sie muß uns vielmehr Aufklärung geben über Wesen und Berechtigung der heutigen Musikanschauung überhaupt. Sie muß uns eigentlich klarmachen, worauf die unverkennbare Hinwendung zu dem Formalismus beruht, den wir als inneren Gegensatz zur romantischen Ästhetik erkannten und durch den der romantische Kontrast von Form und Inhalt gegenstandslos geworden ist.

Die Vorfrage, die zunächst zu erörtern wäre, müßte lauten: *Sind* denn polyphone und harmonische Musik überhaupt so tiefgreifende Verschiedenheiten, wie hier angenommen wird? Diese Frage ist in Wirklichkeit nicht so leicht zu beantworten, wie es scheint. Gewiß ist eine Verschiedenheit des polyphonen Stiles vom har-

monischen Stil äußerlich sehr leicht nach Merkmalen der Satzart und der strukturellen Disposition eines Werkes festzustellen. Wir wissen auch, daß im Musikunterricht im allgemeinen Harmonielehre und Kontrapunkt als zwei verschiedene Fächer gelten, die getrennt voneinander gelehrt werden und für die zwei völlig verschiedene Regelsammlungen maßgebend sind. Demnach könnte man sagen: ein Musikstück, das nach den Regeln des Fugensatzes gebaut ist, gilt als polyphones Stück, ein Stück, das im Sonatencharakter gehalten ist, gilt als harmonisches Stück, wir merken die Unterschiede der formalen Stilisierung sehr leicht auch beim Hören, und somit wäre die Tatsache der Stilkontraste nachgewiesen.

Das ist an sich wohl richtig, aber die angegebenen Unterschiede reichen nicht aus zur Begründung einer solchen Wesensverschiedenheit, wie ich sie vorhin behauptete. Wenn etwa Wagner in den Meistersingern oder im Tristan einen sogenannten polyphonen Satz verwendet, oder auch wenn Beethoven namentlich in den späteren Werken Fugen schreibt, ja ich gehe noch weiter: wenn Bach polyphone Stücke für Klavier oder andere Instrumente schafft, so ist doch in all diesen Fällen nur die Satzart, sagen wir: das Erscheinungshafte dieser Werke polyphon. Im Wesenhaften handelt es sich zweifellos um absolut *harmonisch* konzipierte Werke, die kontrapunktisch *stilisiert* sind. Wollten wir hiernach die Kriterien des polyphonen Stiles bemessen, so machten wir uns damit allerdings des Formalismus im romantischen Sinne schuldig, das heißt, wir setzten das Wesen der Form in das *Schema* ihrer Struktur. Umgekehrt: wenn Palestrina oder ein anderer Meister etwa des 16. Jahrhunderts Akkordfolgen rein harmonischer

Schichtung in seinen Messen schreibt, so wären demnach die Merkmale des harmonischen Stiles gegeben. Aber hier wäre wiederum nur das Erscheinungshafte der Werke harmonisch. Im Wesenhaften handelt es sich zweifellos um absolut *polyphon* konzipierte Musik, die harmonisch *stilisiert* ist, und nach der wir keineswegs die Kriterien der Harmonik bemessen dürfen.

Ich bin mir bewußt, mich hier auf ein schwieriges Gebiet zu begeben, und sehe mich gleichwohl gezwungen, es nur ganz flüchtig zu streifen. Ich beziehe mich deswegen auf den vorangehenden Aufsatz über „Einstimmige und mehrstimmige Musik". In diesem Aufsatz habe ich nachzuweisen versucht, daß die Begriffe polyphon wie harmonisch unter keinen Umständen als *Satzbegriffe,* das heißt mit Bezugnahme auf die musikalische Satzart verstanden werden dürfen. Als solche kann man sie, sofern man will, im Unterricht und im praktischen Verkehr benutzen, mit der Wesenheit dessen aber, was hier als polyphon und harmonisch bezeichnet wurde, haben sie grundsätzlich nichts zu tun. Eine Fuge kann ein rein harmonisches Werk sein, eine einfache Akkordfolge im Kadenzfall kann als polyphon gelten.

Ich gehe also für die von mir geübte Betrachtung von einer anderen Grundanschauung aus, indem ich zunächst jede vom *Notenbild* her gewonnene Stilbezeichnung ablehne. Auch hier kann ich ein großes und wichtiges Betrachtungsgebiet nur streifen, nämlich den Fragenkomplex: von welcher Einwirkung auf die musikalische Formgestaltung ist die neuzeitliche Umwandlung der musikalischen Produktion in eine ausschließlich schreibend geübte Tätigkeit? Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich eine genaue Beschäftigung mit dieser Frage als elementare Voraussetzung zur Wesenserkennt-

nis der westeuropäischen Musik überhaupt bezeichne. Wir würden hierdurch vermutlich zu der Einsicht gelangen, daß die sogenannte Komposition, das heißt das komponierte Musikstück, keineswegs als alleinige Grundlage genommen werden kann für die Betrachtung dessen, was wir Musik nennen, sondern daß, wenn ich mich einer etwas scharf gefaßten Formulierung bedienen darf, die Komposition nur das *Mittel* ist, um zur Musik zu gelangen.[1]

Damit komme ich zur Kennzeichnung dessen, was mir vorschwebt, wenn ich die Definition des Wesens des harmonischen und des polyphonen Stiles geben will. Nämlich: ich kann als Voraussetzung jeglicher Musikbetrachtung immer nur die *klingende* Musik nehmen. *Musik ist nur möglich, indem sie klingt oder doch als klingend vorgestellt wird.* Wie jede Voraussetzung für ein Werk der bildenden Kunst ist, daß es gesehen werden kann, wie also jegliche Ästhetik der bildenden Künste nur ausgehen kann von der Tatsache der sichtbaren Wahrnehmung, wie also alle Gesetze der bildenden Kunst Sichtbarkeitsgesetze sein müssen, so ist jede Voraussetzung für ein Musikwerk, daß es gehört werde. Also kann jegliche Ästhetik der Musik nur ausgehen von der Tatsache der hörbaren Wahrnehmung, und alle Gesetze der Musik müssen *Hörbarkeitsgesetze* sein. Das mag zunächst selbstverständlich scheinen. Prüfen wir aber die Praxis unseres musikästhetischen Denkens, so werden wir bald finden, daß dieses sich zum größten Teil nicht bezieht auf Hörbarkeitswahrnehmungen, sondern auf Sichtbarkeitswahrnehmungen, nämlich auf

[1] Hiermit und durch die folgenden Ausführungen ist wieder die Anknüpfung gegeben an den Grundgedanken des Buches „Das deutsche Musikleben".

Eigenheiten des *Notenbildes,* die zur Grundlage der spekulativen Betrachtung gemacht werden. Der gesamte ältere Begriff des musikalischen Formalismus zum Beispiel, wie ich ihn vorhin kennzeichnete, ist erklärbar und begreiflich nur als ein aus dem Notenbild abgeleiteter Begriff, er bedeutet gewissermaßen die Kanonisierung des Notenbildes, das zur Grundlage der ästhetischen Wertbetrachtung erhoben wird. Aber auch die Gegenthese der Gehaltsästhetik ruht auf der gleichen Voraussetzung, denn sie bestreitet ja nicht das Wesen des romantischen Formbegriffes, sondern nur seine Wichtigkeit für den musikalischen Organismus.

Sehen wir aber nun von dieser auf die Betrachtung des Notenbildes gegründeten Musikauffassung völlig ab, und setzen wir das Wesen des Musikalischen zunächst in das Klingende, sagen wir also: Form der Musik ist nicht dieses oder jenes Schema der Anordnung eines Notenbildes, sondern Form der Musik ist, ganz allgemein, Formung eines Klingenden, so ergibt sich daraus die Frage: was ist denn dieses Klingende? Dieses Klingende ist die Materie der Musik. Der musikalische Formungsprozeß ist also der Prozeß der *Formung dieser Materie.* Wollen wir die Formgesetzlichkeit des Musikwerkes untersuchen und erkennen, so sind wir zunächst gezwungen, die Gesetzlichkeit der Materie zu untersuchen, die in diesem Werk geformt wurde. Diese Materie ist der Klang. Wir müssen also die Materialgesetzlichkeit des Klanges erkennen, um aus ihr die Formungsgesetzlichkeit des Musikwerkes begreifen zu können.

Ich bezeichnete vorhin die Antithese polyphon-harmonisch als die unser musikalisches Schaffen und Denken beherrschende Antithese, ich lehnte andererseits die Ab-

leitung beider Begriffe aus Eigenheiten des schriftlichen Satzbildes ab und sagte, daß eine der Satzart nach polyphone Musik in Wahrheit harmonisch sein kann, eine der Satzart nach harmonische Musik in Wahrheit polyphon. Ich füge nun hinzu: die einzig mögliche Ableitung, die das Wesenhafte dieser beiden Grundbegriffe wirklich so erfaßt, daß ihre Gegenüberstellung als der beiden Pole unseres musikalischen Empfindens und Denkens gerechtfertigt erscheint — diese einzig mögliche Ableitung ist dadurch gegeben, daß wir den polyphonen und den harmonischen Stil erkennen als bedingt aus der *Materialgesetzlichkeit* des Klanges. Wir müßten also zwei verschiedene Arten von Klangmaterien als vorhanden annehmen, die ihrer Wesensnatur nach zwei verschiedene Arten von Formungsbedingtheiten in sich schließen. Die eine dieser Formungsbedingtheiten nennen wir polyphon, die andere nennen wir harmonisch. Beide ergeben sich aus der materialen Beschaffenheit des Klanges. Das Wesen der Klangnatur muß also dualistisch sein, und indem wir diesen Dualismus der Klangnatur heute mit besonderer Wahrnehmungsschärfe empfinden, gelangen wir dazu, diesen Kontrast der Klangnatur zur Grundlage unseres Schaffens und Denkens in der Musik zu machen. Wir sehen die Formung des Klanges als alleiniges Objekt der Kunst und der ästhetischen Betrachtung an und bezeichnen die beiden aus der Elementarnatur des Klanges gegebenen Formungsmöglichkeiten als polyphonen und harmonischen Stil. Damit lehnen wir jede andere, nicht aus der Klangnatur gewonnene Ableitung beider Begriffe als unwesentlich oder doch sekundär ab.

Ehe ich nun weiterhin dazu übergehe, den behaupteten dualistischen Charakter des materialen Klanges zu

erörtern, möchte ich am Beispiel anderer Künste die grundlegende Wichtigkeit der materialen Voraussetzungen für den Formungsprozeß kurz nachweisen. Wir können wohl den Kunsttrieb und das Gestaltungsvermögen bei allen Völkern und Rassen gleicher Kulturhöhe zu allen Zeiten als gleich stark annehmen. Gehen wir aber über zur Betrachtung der Formen und Stile, so werden wir die materialen Bedingtheiten als Haupterklärung der Verschiedenheiten heranziehen müssen. Als solche materiale Bedingtheiten kommen in Betracht zunächst *klimatische* und *landschaftliche* Gegebenheiten. Das gleiche Volk muß in einer südlichen Gegend zu einem anderen Baustil gelangen als in einer nördlichen, ebenso bedingt eine Flachlandschaft eine andere Art der architektonischen Gestaltung als ein bergiges Land. Der indische Tempel ist in Deutschland ebenso unmöglich wie die gotische Kathedrale in Palästina, und die aus solchen wechselnden materialen Grundlagen gegebenen Bedingtheiten zeigen sich am auffallendsten an den Änderungen, die jede Stilart bei Übertragung aus ihrer Heimat in eine fremde Gegend erfährt. Außer klimatischen und landschaftlichen Voraussetzungen kommen noch andere, im engeren Sinne materiale Gegebenheiten in Betracht. Ein Land, das keine Steinbrüche und keinen weitblickenden Handel hat, wird weder zu einer eigenen Steinarchitektur noch zu einer eigenen Steinplastik gelangen, es wird dafür, falls bildnerischer Trieb und Waldbestand vorhanden ist, Holzarchitektur und Holzplastik bevorzugen. Umgekehrt wird das Vorkommen großer Steinlager eine entsprechende Wendung des bildnerischen Triebes begünstigen, der Stilcharakter der Kunstschöpfungen wird aber wieder wesentlich davon abhängen, ob das verfügbare Material hauptsächlich

Granit, ob es hauptsächlich Marmor, ob es hauptsächlich Sandstein ist. Architektonische Stile werden bei Übertragungen in andere Länder ebenfalls von der Möglichkeit der Materialbeschaffung beeinflußt. Die nach rein griechischen Mustern gebauten sizilischen Tempel etwa wachsen in riesige Dimensionen von phantastischen Ausmaßen, weil die Säulen aus Ziegeln und Mörtel aufgemauert werden und so jede willkürliche Expansion der Formen begünstigen.

Ich kann auch diesen sehr wichtigen Punkt jetzt nur flüchtig berühren. Wesentlich ist für mich hier der Rückschluß auf Analogien in der Musik. In ganz groben Umrissen wäre in dieser Beziehung zu sagen, daß etwa eine südliche, offene Landschaft niemals eine harmonische Musik produzieren wird, denn für diese, als auf einheitliches Zusammenwirken vieler Teile gegründete Kunstart, ist die Geschlossenheit, wie sie durch herberes Klima und landschaftliche Umgrenzung gegeben wird, natürliche Voraussetzung. Umgekehrt drängt die nordische Landschaft zur Zusammenfassung und Vielgliedrigkeit, damit zum spekulativen Ausbau auch der musikalischen Formenwelt, und dem entspricht es, daß die Mehrstimmigkeit im heutigen Sinne aus dem Norden Europas zu uns gekommen ist, wobei vermutlich auch die stärker ausgeprägten Stimmverschiedenheiten der nordischen Menschen ein sehr wichtiges Moment gewesen sein mögen.

So beachtlich nun diese klimatischen und landschaftlichen Bedingtheiten für die Art des Formungsprozesses des musikalischen Klanges sind, so stellen sie doch nicht das eigentlich Wichtigste dar. Dieses ist vielmehr die *materiale Beschaffenheit* des Klanges an sich. Klang ist tönend schwingende Luft. In der Art der Klangerzeu-

gung aber kennen wir zwei voneinander verschiedene Methoden. Die eine geht aus vom Menschen unmittelbar, durch seine *Stimme*. Diese Stimme ist unmittelbare Projizierung der menschlichen Sinnesnatur in den Klang, sie ist also gebunden an die physische Bedingtheit

1. der menschlichen Sprachäußerung,
2. des menschlichen Stimmumfanges,
3. der Geschlechtshaftigkeit jeder menschlichen Äußerung.

Die zweite Art der Klangerzeugung geht nicht aus vom Menschen selbst, sondern der Mensch wird zum Mittler einer mechanischen Klangerzeugung: durch das *Instrument*. Der Instrumentalklang ist nicht mehr unmittelbare Projizierung der menschlichen Sinnesnatur, sondern gewissermaßen deren künstlich geschaffene Rückspiegelung, eine an sich unlebendige Erscheinung, vergleichbar dem Bilde im Spiegel. Er ist infolgedessen nicht mehr gebunden an die physische Bedingtheit des Vokalklanges, er ist also

1. unabhängig vom Sprachlaut des Menschen,
2. unabhängig von der natürlichen Stimmumgrenzung, vielmehr jeder mechanischen Umfangserweiterung fähig, er ist
3. ohne Geschlechtscharakter.

Ich bitte, diese grundlegenden, absolut elementaren Verschiedenheiten recht genau zu beachten. Sowenig wie die Singstimme einen Klang ohne Sprachlaut produzieren kann, sowenig vermag das Instrument dem klingenden Ton einen Sprachlaut beizugesellen. Sowenig wie die Singstimme bestimmte Umfangsbegrenzungen überschreiten kann, sowenig ist das Instrument an sie gebunden. Sowenig wir irgendeine singende Menschenstimme den Geschlechtscharakter verleugnen kann,

sowenig vermag irgendein Instrument einen Geschlechtscharakter rein auszuprägen. Der Instrumentalklang hat also wohl rein tonlich die gleichen Eigenschaften wie der Vokalklang, in bezug auf seine *organischen* Qualitäten ist er von ihm grundverschieden. Ihm fehlen alle Kennzeichen, die als Wesenscharakteristika des Lebendigen gelten müssen, er ist gewissermaßen ein aus dem Vokalklang gewonnenes Destillat, er ist ein *mechanisches Produkt*, während der Vokalklang ein *organisches Wesen* ist.

Ich unterlasse es hier, diese Unterscheidung im einzelnen näher zu kennzeichnen im Hinblick auf meine eingangs gemachte Bemerkung, daß es zunächst darauf ankommt, die *Wahrnehmungsbasis* festzustellen, von der wir ausgehen. Diese Wahrnehmungsbasis ist für mich die Erkenntnis des fundamentalen Wesensunterschiedes zwischen vokalem und instrumentalem, zwischen organischem und mechanischem Klang, ich könnte auch sagen: zwischen dem naturhaften und künstlichen oder dem potenten und dem kastrierten Klang. Wer diese Wahrnehmung nicht anerkennt, dem können meine Ausführungen nichts besagen. Meinerseits bin ich mir bewußt, der Empfindung dieses Unterschiedes durch die ganze Zeit meiner ästhetisch kritischen Tätigkeit nachgegangen zu sein, bis diese Empfindung mir schließlich in der hier dargelegten Klarheit bewußt wurde. Mit der Erkenntnis dieser dualen Natur der Klangmaterie ist für mich die Erkenntnis für den Aufbau der musikalischen Formenwelten gegeben, wie wir sie heute empfinden, und wie sie sich uns in der Antithese polyphonharmonisch darstellt. Ich darf hier zur Ergänzung meiner Ausführungen auf meine Schrift „Von den Naturreichen des Klanges“ verweisen, wo ich diese Erkenntnis zum

erstenmal in bewußter Schärfe ausgesprochen habe. Der Leser meiner früheren Arbeiten, namentlich der gesammelten Aufsätze, wird aber die gleiche Idee in vielen zeitlich weiter zurückliegenden Schriften immer wieder angedeutet und auf verschiedenste Art ausgeführt finden.

Ich sehe nun ab von den Folgerungen, die sich aus der Anwendung meiner Betrachtungsart etwa auf die Geschichtsdarstellung der Musik ergeben. Wohl aber bin ich mir bewußt, daß sowohl der Historiker als auch der Ästhetiker und Theoretiker der Musik bei dem Versuch, auf die von mir angeregten Ideen positiv einzugehen, zu grundlegenden Änderungen der bisherigen Anschauungsweise gezwungen wäre. So etwas tut man nicht gern, und darum erklärt man diese Idee für indiskutabel und kümmert sich nicht um sie. Ich bin mir aber ebenso bewußt, daß man in gar nicht allzu langer Zeit sich genötigt sehen wird, auf diese Idee irgendwie zurückzukommen, will man nicht in totem philologischem Wust ersticken, und vielleicht hat man bis dahin irgendein Mittel gefunden, um diese Idee für die Universitätswissenschaft salonfähig zu machen und daraus ein System zu bauen.

Hier will ich nur versuchen, die Ergiebigkeit meiner Betrachtungsart im Hinblick auf die *allgemeine Beschaffenheit* der musikalischen Formwelt kurz darzutun. Geben wir zu, daß musikalische Formgestaltung wie jede andere künstlerische Formgestaltung die Organisierung einer gegebenen Materie ist, so müssen wir zugeben, daß diese Organisierung in ihren Voraussetzungen beruht auf immanenten Gestaltungsmöglichkeiten dieser Materie. Die Auffindung dieser Möglichkeiten ist Angelegenheit des schöpferischen Künstlers, sie beruht auf der Hellsichtigkeit seines Blickes. Hierüber habe ich

heute nicht zu sprechen, sondern über die materialen Grundlagen, beziehungsweise die durch sie gegebenen Materialgesetzlichkeiten, an die selbst der größte Künstler gebunden bleibt, die er in Wirklichkeit auch nicht als Schaffenshemmung empfindet, sondern gerade als Schaffensreiz. So kann eine feste Materie nur gestaltet werden nach der Gesetzlichkeit der festen Körper, eine flüssige Materie nur nach der Gesetzlichkeit der flüssigen Erscheinungen. In der Auffindung solcher material bedingten Gesetzlichkeiten liegt eben der Ansporn für die schöpferische Kraft. Ich hatte nun zwei Arten materialer Grundlagen der Musik nachgewiesen:

die eine, die organischer Konstitution,

die andere, die mechanischer Konstitution ist.

Aus der Verschiedenheit der konstitutiven Beschaffenheit ergibt sich die unabweisbare Folgerung, daß die aus beiden gewonnenen Formenwelten ebenfalls den gleichen Verschiedenheiten unterworfen sind, das heißt, daß

der Stimmklang als materiale Grundlage eine seiner Wesensnatur entsprechende organisch konstituierte Formenwelt bedingt, daß andererseits

der Instrumentalklang als materiale Grundlage eine seiner Wesensnatur entsprechende mechanisch konstituierte Formenwelt bedingt.

Die organisch konstituierte Formenwelt des Stimmklanges nenne ich polyphon,

die mechanisch konstituierte Formenwelt des Instrumentalklanges nenne ich harmonisch.

Damit ist ausgesprochen, daß

Polyphonie ihre Wurzel hat, aber auch weiterhin nur möglich ist auf der materialen Grundlage des Vokalklanges, daß zweitens

Harmonie ihre Wurzel hat, aber auch weiterhin nur möglich ist auf der materialen Grundlage des Instrumentalklanges.

Damit ist schließlich ausgesprochen, daß

alle polyphonen Formen einer Sphäre der organisch konstituierten Formengebilde angehören, daß

alle harmonischen Formen einer Sphäre der mechanisch konstituierten Formengebilde angehören.

Denn die Gesetzlichkeit der materialen Grundlage muß sich an der Gesetzlichkeit der künstlerischen Form auswirken, und in je höherem Maße dies der Fall ist, als um so höherstehend werden wir die Kunstschöpfung empfinden. Eine Fuge von Bach, eine Sinfonie von Beethoven ist, als künstlerische Erscheinung genommen, höchstes Zeugnis einer vollkommenen Mechanisierung der Klangmittel. Ich bitte, hier keine Verwechslung zu begehen zwischen der Wesensnatur der künstlerischen Schöpfung und der Wirkung, die der Künstler dadurch erreicht. Was Beethoven erreichen wollte, konnte er erreichen nur durch die bedingungslose Inanspruchnahme aller Möglichkeiten des mechanischen Klanges. Im übrigen steht die Betrachtung der künstlerischen Absichten hier nicht zur Diskussion, und ich möchte nur bitten, den Begriff der Mechanik nicht in irgendwie herabsetzendem Sinne aufzufassen.

Wir sehen, daß sich die Antithese polyphon-harmonisch bei näherer Betrachtung verwandelt hat in die Antithese organisch-mechanisch, wobei ich die Bezeichnung

organisch im Sinne einer physiologischen Ordnung,
mechanisch im Sinne einer physikalischen Ordnung

verwende.

Der Begriff der Polyphonie wäre demnach als Kunst-

phänomen einer physiologischen Organik zu bezeichnen,

der Begriff der Harmonie als Kunstphänomen einer physikalischen Mechanik.

Ich will versuchen, dies, so gut es in Kürze möglich ist, zu begründen.

Alle polyphonen Formen beruhen auf dem Grundphänomen des menschlich lebendigen, das heißt sprachlich und geschlechtlich gekennzeichneten organischen *Vokalklanges*. Ihre Formgestaltung kann auf äußerlich verschiedene Art geschehen, indem mehrere Stimmen im Einklang, in Oktaven oder anderen Intervallparallelen schreiten, oder indem die Stimmen nachahmend nach bestimmten Gesetzen allmählich zueinander treten. Die gegebene Voraussetzung all dieser Formen ist stets, daß der Einzelklang als solcher zunächst selbständig ist und entweder diese Selbständigkeit unbehindert beibehält oder sich mit anderen zu genossenschaftlichem Wirken verbindet. Das Grundprinzip der Formgestaltung liegt in der Führung der Einzellinie, in der Tendenz, die Ernst Kurth als linear bezeichnet hat, wobei ich von Kurth nur darin abweiche, daß ich lineare Führung nur in der Vokalmusik für möglich halte, während ich sie in jeglicher Instrumentalmusik bestenfalls als ein Kunstmittel der Stilisierung betrachte.

Alle polyphon vokalen Formen entstehen durch *Summierung* solcher Linien. Ein harmonischer Zusammenklang ist in der Vokalmusik unmöglich. Selbst wenn die Stimmen etwa in Terzenparallelen schreiten, ist die Wirkung nicht harmonisch, sondern polyphon, denn die Wirkung der Stimmklänge als solcher übertrifft die Wirkung der Töne als solcher. Jede Stimme bleibt Individuum, sie muß Individuum bleiben, weil sie keine

Möglichkeit hat, sich ihrer Individualität zu entäußern, und weil durch ihren Individualitätscharakter das wichtigste und einprägsamste Merkmal ihrer Erscheinung überhaupt gegeben ist. Die vokal-polyphone Form hat daher nur die eine Möglichkeit zur Entfaltung ihres Individualitätscharakters in zeitlicher Expansion, und das Merkmal der Polyphonie erachte ich als gegeben, sobald überhaupt nur zwei Stimmen zusammen singen, ganz einerlei, ob in gleicher Tonlage oder in harmonischen Parallelen oder in kontrapunktischer Kombination. Diese ist lediglich als Mittel anzusehen, das Vorhandensein mehrerer Stimmen künstlerisch möglichst deutlich und eindrucksvoll zu gestalten. An sich ist die Tatsache der Mehrstimmigkeit gegeben durch das Vorhandensein mehrerer Stimmindividuen, wobei die Frage der Führung dieser Stimmen untereinander von nebengeordneter Bedeutung bleibt. Polyphonie ist, wie ich schon vorhin sagte, kein Satzbegriff, sondern ein Klangbegriff. Das Erklingen mehrerer Singstimmen bedingt das Wesenskennzeichen der Polyphonie. Damit sind die polyphonen Formen als Formen im Sinne einer physiologisch geordneten Organik gekennzeichnet. Sie entfalten sich nach den Einzelbedingnissen ihrer lebendig organischen Komponenten in rein zeitlicher Expansion und beruhen auf der Geltendmachung eben der lebendigen Individualbedeutung der Stimmen.

Bei den harmonischen Formen verhält sich alles umgekehrt. Sie beruhen auf dem aus dem vokalen Klang durch Eliminierung des Sprachlautes und Geschlechtscharakters herausdestillierten, gewissermaßen kastrierten mechanischen Klang. Dieser Klang ist keine lebendige Individualität mehr, er ist nicht selbständig und eigenlebig, sondern eine Teilerscheinung des natür-

lichen Klanges. Er ist daher keiner Einzelentfaltung fähig, sondern seine Gestaltung zum Formgebilde ist möglich nur durch das Mittel der tonlichen Ergänzung. Diese tonliche Ergänzung wird gewonnen durch steigernde Fortsetzung des Mittels, dem der mechanische Klang seine Entstehung verdankt, nämlich der Aufteilung. Das Prinzip der *Klangzerlegung* durch *Mechanisierung* wird zum schöpferischen Prinzip, und an dem Ausbau dieses Prinzips vermag sich die Mechanik auch wirklich als schöpferisch zu erweisen. Es ist zunächst nicht nötig, die auf solche Art gewonnenen Teilungsmöglichkeiten der Art nach voneinander zu unterscheiden. Ob sie sich uns darstellen als verschiedene Klangfarben, das heißt als *Instrumente* von verschiedenem Klangcharakter, wie sie am zahlreichsten im Orchester und in den Registern der Orgel vertreten sind, oder ob sie sich uns darstellen als verschiedene *Tonhöhen,* wie sie in den Zusammenklängen und Verbindungen der Harmoniefolgen erscheinen — das ist eine Differenzierung der Mittel, aber beides beruht auf dem gleichen schöpferischen Prinzip. *Die verschiedenen Klangfarben der Instrumente sind ebenso Teilerscheinungen des Grundklanges, wie die verschiedenen Tonhöhen der Harmonien Farbbrechungen sind.* Beides beruht auf dem gleichen Prinzip der Formgestaltung des mechanischen Klanges durch weitergreifende Mechanisierung, das heißt durch gesteigerte Zerteilung des ursprünglichen Grundklanges in immer kleinere Brechungen. Ich hatte vorhin darauf hingewiesen, daß das Wesen der Polyphonie keineswegs mit kontrapunktischer Formgebung unlösbar verbunden sei, sondern daß diese kontrapunktische Formgebung ein — auch dem historischen Verlauf nach — erst allmählich gefundenes Mittel zur

künstlerischen Bewußtmachung der Polyphonie sei. Jetzt möchte ich darauf hinweisen, daß ebenso die Harmonie, respektive das, was wir als Harmonielehre bezeichnen, keineswegs eine primäre, sondern ebenfalls erst eine sekundäre Erscheinung ist, ein Mittel, um dieses Prinzip der Klangzerteilung in akkordische Farbbrechungen möglichst wirksam zu machen. Darum ist auch der Ausbau der harmonischen Formenwelt mit dem Ausbau der Instrumentalmittel unlösbar verbunden, denn beide bedingen einander. Harmonielehre und Instrumentallehre sind als methodische Disziplinen im tieferen Sinne *identisch,* Harmonielehre ist in Wahrheit nur Instrumentation in verschieden gelagerten Tönen, Instrumentationslehre ist in Wahrheit nur Harmonielehre, bei der Farbabstufungen an Stelle von Tonabstufungen gesetzt werden.

Es ergibt sich daraus weiterhin, daß instrumentale Mehrstimmigkeit im Sinne von Polyphonie ein Ding der Unmöglichkeit, ein Widerspruch in sich selbst ist. Da jede Harmonie nur die durch das Grundprinzip der Mechanisierung gewonnene Aufteilung eines Grundklanges, seine prismatische Brechung darstellt, so kann das erkennbare Höchstziel jeder harmonischen Form nur die Wiedergewinnung oder Bewußtmachung dieser durch die Aufteilung zerstreuten Klangeinheit sein. Hatte ich also darauf hingewiesen, daß das Wesenhafte der Polyphonie in dem Augenblick gegeben sei, wo zwei singende Stimmen, gleichviel in welcher Ordnung des Zusammenklanges, miteinander tönen, so wäre nun darauf hinzuweisen, daß das Wesenhafte der Harmonie in dem Augenblick gegeben ist, wo zwei instrumentale Klänge ineinandertönen, auch dann, wenn etwa die Art ihrer Anordnung kontrapunktische Stilisierung aufweist.

Für das Wesenhafte des harmonischen Stiles ist die kontrapunktische Anordnung von ebenso sekundärer Bedeutung wie für das Wesenhafte des polyphonen Stiles die harmonische Anordnung. Bestimmend sind für beide Stilarten lediglich die Eigenheiten der materialen Grundlagen, und diese sind für die Polyphonie vokaler Art, woraus sich das Wesen der Mehrstimmigkeit ergibt, für die Harmonie sind die materialen Grundlagen instrumentaler Art, woraus sich das Wesen der Einstimmigkeit ergibt.

Die Antithese polyphon-harmonisch wäre demnach sinnhaft zurückzuführen auf die mehr und mehr durchbrechende Empfindung für die materialen Grundlagen der Musik. Bei dieser Bezugnahme würde sie sich verschärfen zu der Antithese vokaler Klang — instrumentaler Klang mit den in beiden eingeschlossenen Formungsprinzipien, der Mehrstimmigkeit und der Einstimmigkeit. Wenn wir heute wirklich an einem Wendepunkt der Musikempfindung stehen, der etwa jenem Wendepunkt um den Beginn des 17. Jahrhunderts entspricht, so hätten wir zurückzublicken auf etwa drei Jahrhunderte eines vorwiegend instrumental harmonisch einstimmigen Schaffens, demgegenüber in unserer Antithese die Neigung zu einer Erneuerung des vokal polyphon mehrstimmigen Schaffens zum Ausdruck kommt.

Die Gegenüberstellung ist freilich nicht ganz so einfach, wie es dieser Formulierung nach den Anschein haben könnte. In Wahrheit sind ja beide Arten der Musikerfassung im allgemeinen nicht streng voneinander geschieden, sondern sie greifen meist ineinander über. Wohl haben wir, namentlich in Zeiten von scharf ausgeprägter geistiger Bewußtheit, Einzelerscheinungen,

die nur einem Gebiet angehören. Die Vokalkunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die Instrumentalkunst einiger großer Persönlichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts gehört hierher. Aber zugleich finden wir doch stets *Mischungen* instrumental-vokalen Charakters, und gerade die Haltung dieser Mischerscheinungen ist es, die das innere Wesen der Epochen bestimmt. Dabei lassen sich die einleitend erwähnten klimatischen und landschaftlichen Voraussetzungen nicht übersehen, sie bleiben bis zu einem gewissen Maße stets bestimmend. Südliche Länder mit günstigen klimatischen Bedingungen werden stets primär vokal empfinden. Damit hängt es zusammen, daß in Zeiten mit vorherrschender Instrumentalempfindung die Kunst solcher Länder in der allgemeinen Wertschätzung zurücktritt, während sie bei einer erneuten Hinwendung zur Vokalempfindung wieder stärker in den Vordergrund tritt. Ich möchte hier nur beiläufig hinweisen auf den Umschwung in der Würdigung Verdis gegenüber Wagner. Während Verdi vor etwa zwanzig Jahren noch Wagner gegenüber sehr geringschätzig abgetan wurde, hat sich das Verhältnis heute fast umgekehrt. Das ist in Wahrheit nicht die neue Liebe zur Melodie, sondern es ist die neue Hinneigung zur primär gesangsmäßig empfundenen Formgestaltung. Auf ähnlicher Voraussetzung beruht auch die vor wenigen Jahrzehnten noch nicht vorstellbare Neigung zur Gesangsoper des 18. Jahrhunderts, speziell zur Oper Händels, überhaupt die heutige Wandlung in der Auffassung vom Wesen der Oper.

Diese Andeutungen zeigen, daß ich in der Gegenüberstellung vokal-instrumental nicht etwa auf ein Schlußergebnis ziele, das eine Abschaffung der Instrumentalmusik zugunsten der Vokalmusik befürwortet. Wenn

ich die Verwendung beider in Kunstwerken gemischter Art als vorwiegend ansehe, so kann die entscheidende Frage wohl nur dahin lauten, welches der beiden Elemente als *führend*, welches als *dienend* empfunden wird. Das Führende wird Geist und Charakter der Form bestimmen, das Geführte wird sich unterordnen. So gesehen, kann es wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir aus einer Zeit absolut vorherrschender Instrumentalempfindung wieder in eine Zeit stärker betonter Vokalempfindung hinüberstreben, und damit scheint mir auch die Antithese polyphon-harmonisch innerlich am tiefsten zusammenzuhängen. Damit scheint mir auch die starke Neigung zu kontrapunktischer Stilisierung in der jungen Komponistengeneration erklärbar, und ich bin überzeugt, daß diese Neigung mehr und mehr von den hierfür eigentlich nicht geeigneten Instrumentalgattungen auf Vokalgattungen übergreifen wird. Es war in dieser Beziehung sehr wertvoll, zu sehen, daß auf dem Kammermusikfest 1925 in Donaueschingen eine ganze Reihe von Vokalschöpfungen vorgeführt wurde, äußerlich mit durchaus anderer Begründung, als ich sie hier gegeben habe, innerlich zweifellos auf dem gleichen Impuls beruhend und somit eine ebenso merkwürdige wie lehrreiche Bestätigung der hier geäußerten Ansichten.

Diese gehen aber, wie ich nochmals hervorheben möchte, keineswegs darauf aus, eine neue Ära der Vokalmusik zu propagieren, sondern zunächst lediglich der Empfindung für das *Eigenwesen* des *Vokalklanges* und damit für das Eigenwesen der Polyphonie Bahn zu schaffen. Damit verbunden ist die Klärung der Empfindung für das Eigenwesen des Instrumentalklanges und das Eigenwesen der ihm eigentümlichen Erscheinung

der Harmonie als eines Produktes der Klangmechanisierung. Diese hat bisher unser Musikempfinden im Schaffen und Denken so tief beeinflußt, daß vielen von uns eine Musik anderer Wesensnatur, nicht harmonisch, nicht instrumental konzipiert, überhaupt noch nicht vorstellbar ist, und damit hängt die Schwierigkeit zusammen, diese Unterscheidungen als solche überhaupt faßbar zu machen. Das ist ungefähr ebenso schwierig, wie wenn ich jemandem, der sich nicht vorstellen kann, daß die Erde eine Kugel ist, den Begriff des Antipoden erklären will.

Nichtsdestoweniger zeigen alle Symptome des heutigen Schaffens und Denkens in der Musik, daß wir uns wieder einer Zeit mit eigenkräftigem Vokalempfinden nähern. Ich kann hier wiederum nur die Frage streifen, mit welchen Wandlungen im Geistesleben überhaupt diese Wandlung zusammenhängt. Daß sie nicht auf einfachem Abwechslungsbedürfnis beruht, braucht kaum gesagt zu werden. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die beiden so verschiedenen Wesensqualitäten des vokalen und instrumentalen, des organischen und des mechanischen Klanges nicht nur grundverschiedene Formungsbedingtheiten in sich tragen, sondern daß die Verschiedenheiten dieser Formungsbedingtheiten wiederum nur Auswirkungen sind tieferliegender geistiger Nötigungen, die zu bestimmten Zeiten zur Bevorzugung des instrumental mechanischen, zu anderen Zeiten zur Bevorzugung des vokal organischen Klanges und der ihm verbundenen Empfindungssphäre führen.

Aber eine solche Betrachtung gehört nicht mehr in das heutige Thema. Worauf es in der Hauptsache ankam, war der Hinweis auf die Bedeutung der materialen Grundlagen der Musik für das Wesen und die Gestal-

tung ihrer Formerscheinung. Diese materialen Grundlagen sehe ich in der *Naturbeschaffenheit des Klanges,* und diesen Klang erkenne ich in der Doppelerscheinung des *vokal organischen* und des *instrumental mechanischen* Klanges. Das sind die beiden Wurzeln, aus denen alle musikalischen Formerscheinungen emporwachsen, und jegliche Gestaltungsgesetzlichkeit der musikalischen Form ist zutiefst im Wesen dieser beiden Wurzeln begründete Kundgebung der *Materialbeschaffenheit der Klangnatur.*